

**¿Por qué seguir escribiendo poesía?**

**Pequeñas resistencias contra la dictadura**

Tesis para optar por el título de  
Magíster en Crítica y Difusión de las Artes

Universidad Nacional de las Artes  
Área Transdepartamental de Crítica de Artes  
Maestría en Crítica y Difusión de las Artes

Directora: Doctora Daniela Lucena

Graciela Browarnik

Buenos Aires

2015

## **Dedicatoria**

A los zorros miopes y otros personajes de no-ficción.

## **Agradecimientos**

A los profesores de la maestría en Crítica y Difusión de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes, en especial a Marita Soto, Oscar Steimberg y Federico Baeza por enseñarme a leer una obra de arte y a entender que pueden ser leídos como tales cada itinerario seguido por los artistas y los públicos, cada combinación de palabras (dichas, susurradas o silenciadas) y todas las artes de hacer que aquí se incluyen.

A las y los integrantes del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, que enriquecieron con sus consejos, discusiones e imaginación cada momento de esta investigación.

A la Asociación de Historia Oral de la República Argentina y a la Dirección de Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, en especial a Adriana Echezuri y a Liliana Barela por su escucha atenta, sus consejos y la pronta ayuda para obtener información.

Al archivo oral Subjetividad, política y oralidad del Centro Cultural de la Cooperación, al archivo del Comité Central del Partido Comunista argentino, a Archivos en Uso perteneciente a la red Conceptualismos del Sur, a la Fundación Pluma y a todos quienes muy generosamente abrieron sus repositorios de muy valiosa documentación.

A Alexia Massholder por su lectura atenta y amistad.

A Hugo Enrique Salerno, Vicente Forciniti, Diego Arguindeguy y Ángel Fichera por compartir sus textos, su memoria y su poesía.

A Daniela Lucena, por sus consejos, ideas, correcciones y afecto; todo lo que uno espera de una directora/tutora de investigación, y mucho más.

A Tatiana, mi hija, por llenar de música y colores cada momento de nuestra existencia.

A Diego, mi compañero, sin el cual esta investigación hubiese sido imposible, en todo sentido.

A mis padres, por enseñarme sus tácticas y mostrarme sus prácticas de resistencia.

## Resumen

Los conceptos de “apagón cultural”, “censura” y “persecución” aplicados a los mundos del arte desde los escritos más diversos, han formado parte de la mayoría de las investigaciones sobre arte, cultura y política durante la dictadura de 1976-1983 en la Argentina, configurando un paisaje poblado de silencios.

Frente a esas persecuciones, desapariciones, miedo y censura, en 1979, varios poetas formaron el grupo Bardo-Neón. Algunos de ellos escribían desde años antes y habían pertenecido a grupos literarios; otros eran militantes. Los poetas de Bardo-Neón decidieron cambiar el antiguo esquema del típico recital de poesía con acompañamiento musical convirtiéndolo en “espectáculos de poesía oral” que, en la práctica, se instalaron como acciones artísticas de resistencia en las que se cruzaban los lenguajes más diversos. Este cruce de lenguajes, ideologías e intenciones daba una apariencia performática a encuentros que sólo buscaban inyectar poesía en lugar de muerte y resistir frente a los mandatos del poder desaparecedor, entre ellos, hablar cuando debíamos permanecer en silencio y estar unidos frente a la soledad y el estado de sitio.

Esta investigación, realizada sobre la base del cruce de fuentes orales, publicaciones culturales, guiones de los recitales de poesía, fotografías y documentación política parte de la siguiente pregunta: ¿Por qué seguir escribiendo poesía en medio de un apagón cultural, rodeados de desapariciones, muertes, censuras y silencios?

## Índice

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Resumen	4
Índice	5
 <b>Introducción</b>	 <b>7</b>
Antecedentes sobre el tema	8
Objetivos de esta investigación	14
Definición del marco conceptual	15
Diseño metodológico	20
Organización de los capítulos	22
 <b>Capítulo 1. ¿Tiempo de resistencias?</b>	 <b>23</b>
1.1 Mandatos del poder desaparecedor	28
1.2 Mandatos de los partidos políticos	31
1.3 Desobediencias	35
 <b>Capítulo 2. Poetas de la ciudad</b>	 <b>38</b>
2.1 De bardos e iluminaciones	39
2.2 Fellini Corrientes o la versión porteña de Ersilia	41
2.3 Tradiciones y trayectorias	44

2.4 Mundos del arte	50
2.5 Entre la performance y el collage	56
<b>Capítulo 3. Pequeñas resistencias</b>	64
3.1 La palabra susurrada	65
3.2 La palabra dicha (o hablar de lo prohibido)	66
3.3 Ver lo que debe permanecer oculto (o tomar conciencia)	81
3.4 De sogas y zorros miopes (o hablar cuando hay que estar callado)	87
3.5 Recuperar los espacios	93
3.6 Estar juntos cuando debemos estar solos	97
3.7 Seguir escribiendo (diciendo) poesía	100
<b>Conclusiones: ¿Por qué seguir escribiendo poesía?</b>	106
<b>Bibliografía</b>	110
<b>Anexos</b>	117
Anexo n° 1	118
Anexo n° 2	121
Anexo n° 3	220
Anexo n° 4	239
Anexo n° 5	242

## Introducción

Quienes investigamos sobre arte, cultura y política durante la dictadura de 1976-1983 en la Argentina, somos visitados cotidianamente por los conceptos de “apagón cultural”, “cultura de catacumbas”, “universidad de las sombras”, “censura” y “persecución” aplicados a las producciones simbólicas desde los escritos más diversos. Ya sea desde revistas culturales publicadas durante y luego de la dictadura, tesis de doctorado, libros o artículos, esos términos configuran un paisaje poblado de silencios. En los últimos años, investigaciones como las de Ana Longoni, Daniela Lucena, Gisela Laboureau, Lorena Verzero, Evangelina Margiolakis y Malena La Rocca, entre otras<sup>1</sup>, comenzaron a explorar espacios en los que, más allá de las desapariciones, censuras y silencios efectivamente existentes, se desarrollaron tácticas que pueden ser consideradas como pequeñas resistencias.

Las condiciones de producción y de recepción de la mayoría de estas acciones, que suelen ser incluidas en los conceptos de “activismo artístico”, “arte político” y “poética performática” (Garbatsky, 2013) pueden ser puestas en relación con la existencia de redes formadas por lazos personales, sociales y/o políticos, vínculos que fueron construyendo itinerarios a través de los cuales circulaban ciertos actores sociales unidos por tradiciones culturales y afinidades ideológicas que los llevaban a participar de estos circuitos.

Dentro de esta amplia red de experiencias artísticas, el objeto de estudio (y espacio observacional) de esta investigación está constituido por los recitales del grupo de poesía oral Bardo-Neón, conformado por poetas provenientes de distintas tradiciones políticas y estéticas cuya actividad laboral principal no era el arte, y que deciden escribir poesía desobedeciendo los mandatos del poder desaparecedor de la dictadura argentina de 1976-1983.

Las condiciones de producción, circulación y recepción de estos recitales pueden enmarcarse dentro de una larga y rica tradición previa relacionada con ciertas “artes de hacer”<sup>2</sup> ya presentes en las luchas antifascistas de los intelectuales y artistas argentinos durante el siglo XX, las resistencias político-culturales, las transformaciones sociales y los cambios en las costumbres producidas luego de la Segunda Guerra Mundial, entre otros movimientos contraculturales que los distintos dispositivos desplegados por el poder desaparecedor dictatorial no lograron anular.

---

<sup>1</sup> Miembros del Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente (IIGG-FCS-UBA).

<sup>2</sup> Tomamos el concepto de artes de hacer de Michel de Certeau formulado en su libro *La invención de lo cotidiano* (1996).

La reconstrucción de la trama de acciones y espacios implicados en la experiencia analizada se realizó a partir de entrevistas a integrantes del grupo y espectadores-participantes de sus recitales, guiones de los espectáculos y anotaciones de charlas grupales durante su armado y luego de su realización, fotografías de los recitales y plaquetas distribuidas en ellos. En este sentido debe señalarse que, en paralelo al trabajo heurístico aquí presentado, el desarrollo de la investigación supuso también la sistematización, catalogación y digitalización de estos materiales y contempla su futura puesta en circulación pública. Se trata de obras y documentos en su mayoría inéditos que hasta los inicios de esta investigación permanecían guardados en los archivos personales de algunos miembros del grupo y que, al igual que sus acciones poéticas, no han sido estudiados hasta el momento.<sup>3</sup>

Al mismo tiempo, se propone relacionar esta experiencia con ciertas prácticas de resistencia cotidiana (aparecer cuando hay que desaparecer, hablar cuando hay que callar, estar juntos cuando hay que estar solos, leer cuando está prohibido), planteando como hipótesis que esas acciones se constituyen en prácticas artístico-políticas que implican formas de resistencia cultural frente al poder desaparecedor de la última dictadura.

### **Antecedentes sobre el tema**

El abordaje de problemáticas situadas en el contexto de la dictadura argentina de 1976-1983 representa un desafío desde el punto de vista histórico, es decir, desde el análisis e interpretación de las transformaciones de las sociedades a través del tiempo, poniendo el acento en las redes de interacción entre actores sociales individuales y colectivos. El modo particular de acercarnos a nuestro objeto influye también en la mirada del crítico ya que, a pesar de la distancia que nos separa de los acontecimientos estudiados, las políticas públicas y académicas acerca del pasado reciente se han centrado en el problema de la represión y la desaparición de personas, poniendo el acento en un conjunto de cuestiones y dejando de lado otras. Por otro lado, la mayoría de los textos globales sobre el período fueron abordados desde una perspectiva sociológica y desde la ciencia política.

---

<sup>3</sup> Las entrevistas semi-estructuradas de final abierto, individuales y colectivas –salvo indicación en contrario en nota– fueron realizadas por la autora. El material de archivo (manuscritos, impresos, fotografías) sobre el grupo Bardo-Neón y la revista *Riachuelo* fue facilitado por Diego L. Arguindeguy y Ángel Fichera. Los materiales de archivo sobre los partidos políticos fueron facilitados por: en el caso del Partido Socialista de los Trabajadores, por la Fundación Pluma ([www.fundacionpluma.info](http://www.fundacionpluma.info)); en el caso del Partido Comunista argentino, los documentos pertenecen al archivo del Comité central del PCA.



Dentro de los estudios que abordan de manera más general la historia de la dictadura militar de 1976-1983, es de interés el libro *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983* de Gabriela Águila (2008). En él, la autora dedica un pequeño capítulo a la cuestión de los modos de resistencia poniendo el acento en la acción de los organismos de derechos humanos. Al referirse a las expresiones artísticas y culturales de resistencia, las describe como “casi insignificantes” (Águila, 2008: 295), las cataloga por fuera de las acciones de resistencia organizadas y las ubica en un rango temporal posterior a 1981, definiendo a las acciones culturales como parte del ámbito íntimo y como “cultura de catacumbas”.

Con el fin de complejizar este panorama planteado por Águila —que a su vez se reproduce en otras investigaciones sobre el período— en esta tesis sostenemos que tanto en Buenos Aires como en otras ciudades del país, muchas de estas experiencias de resistencia transcurrían en espacios públicos, se organizaban a partir de vínculos que constituían redes de participación insertas en otras redes y que, algunas de ellas, pueden leerse en continuidad con una tradición previa que la dictadura no logró hacer desaparecer, mientras que otras fueron organizadas a partir de 1976 en medio del terror.

En esta línea, mencionamos algunas investigaciones históricas acerca del período que acuden afortunadamente a la perspectiva interdisciplinaria, y que abordan temáticas particulares tanto con relación a la censura como a las prácticas de indisciplina o resistencia que algunos actores desplegaron frente a la feroz represión dictatorial o a los procesos de construcción de memoria. Entre los que ponen el foco en la censura y la represión encontramos a *Un golpe a los libros* (Invernizzi y Gociol, 2002) y *Una cultura de catacumbas* (Kovadloff, 1982). Otros orientan su mirada hacia la cuestión generacional, como *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980* (González y Basile, 2014), una compilación de artículos acerca de los espacios artísticos de participación juvenil en Córdoba durante los ochenta.

En cuanto a las formas de representación, las memorias y los registros, encontramos *El volver de las imágenes* (Steimberg, Traversa y Soto, 2008), una recopilación de trabajos acerca de las memorias, historias y registros de la imagen, así como también las “rupturas de registro”, entendiendo el registro o su ausencia como espacios de prácticas culturales en transformación. También en *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Blejmar, Fortuny y García, 2013), las autoras presentan una

compilación de artículos que recorre las diferentes formas de representación fotográfica durante la dictadura, mientras que en *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Fortuny elabora un minucioso estudio acerca de la relación entre fotografía, memoria y desaparición forzada de personas (2014).

En esta misma dirección, el catálogo de la exposición titulada *Cuerpo y materia* -realizada en la Fundación Osde en el año 2006- busca, según su curadora María Teresa Constantin, “señalar aspectos que permitan analizar de qué manera reaccionó el campo artístico frente a una situación política signada por la represión que desató el terrorismo de Estado” (Constantin, 2006:8). En este catálogo, siguiendo a Luis Alberto Romero, la autora señala que la dictadura tuvo como consecuencia que cada uno quedara solo e indefenso frente a la represión del Estado y que el golpe de 1976 produjo un corte profundo que dejaría en suspenso toda posibilidad de acción creativa, dando cuenta, sin embargo, de las posibilidades de resistencia a través de estrategias llevadas a cabo por los artistas para continuar creando, diciendo, representando.

La investigadora Viviana Usubiaga (2012), por su parte, aborda en su libro *Imágenes inestables* el período de “crisis de la dictadura” entre 1981 y 1983, y el período de transición democrática hasta 1989, analizando producciones realizadas en espacios oficiales a partir de momentos significativos que contribuyen a la elaboración de una imagen de una memoria colectiva de la posdictadura. Usubiaga asocia este resquebrajamiento de la dictadura con el regreso de artistas exiliados y la posibilidad de crear nuevos espacios de expresión. En referencia a los espacios no oficiales, mencionamos la investigación de Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2011; 2014), donde se analiza el circuito del llamado *under* porteño focalizando en el cruce entre arte, cuerpo y micropolítica durante los años 80.

Sobre el cruce específico entre estética y política, podemos incluir también *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Longoni, 2014), recopilación de artículos de la autora que, si bien aborda problemáticas previas al período de esta investigación, aporta conceptos teóricos y permite unir las experiencias descriptas en este trabajo con algunas de las tradiciones que forman parte de las mismas. También el libro *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70* (Verzero, 2013), de suma utilidad tanto para el estudio de las tradiciones culturales de resistencia como para pensar al cuerpo y a la palabra como elementos de intervención estética en una sociedad represiva.

En esa dirección, otro grupo de trabajos aborda esta temática desde las experiencias mismas. Tal es el caso de *El Siluetazo* (Longoni y Bruzzone, 2008), que analiza la realización de dicha experiencia colectiva como una forma de representar la “presencia de la ausencia”, poniendo como punto de inicio la marcha de la resistencia del 21 de septiembre de 1983 y considerando como antecedentes las experiencias previas realizadas por distintos artistas en Europa fundamentalmente. Según Longoni y Bruzzone, se trata de una acción estético-política de gran importancia y excepcionalidad, en tanto coincide en el tiempo y en la intencionalidad con la demanda concreta de un movimiento social y toma cuerpo por el impulso de una multitud que se apropia de las herramientas artísticas para realizar su protesta.

En este mismo grupo incluimos los artículos de Evangelina Margiolakis (2010) que estudian las temáticas y las acciones relacionadas con las revistas subterráneas durante la dictadura, y la tesis doctoral “The molecular intellectual: cultural magazines and clandestine life under Argentina’s last dictatorship” (Marcus, 2005) acerca de la relación entre las revistas “subte” y las acciones de resistencia cultural durante la dictadura militar.

Entre los trabajos que abordan específicamente algún caso puntual de las acciones artísticas de resistencia durante la dictadura de 1976-1983, se encuentra la tesis de maestría titulada “El delirio permanente. El grupo de arte experimental Cucaño (1979-1984)” (La Rocca, 2012), que encara la reconstrucción de una serie de hechos teatrales, musicales e intervenciones en el espacio público realizadas por ese colectivo artístico entre 1979 y 1984, en los que abrevaron en recursos estéticos con la intención de tomar posición e incidir en el territorio de lo político.

Debemos mencionar aquí también la tesis “La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de Estado” (Cocco, 2011), en la que la autora da cuenta de la intervención del Estado represor en los espacios artístico-teatrales, poniendo el foco de su investigación en las prácticas experimentales del T.I.T. (Taller de Investigaciones Teatrales). Asimismo, el trabajo sobre Teatro Abierto “El actor de Teatro Abierto 1981” (Villagra, 2011), a través de algunos testimonios y entrevistas aborda la cuestión del público como parte integrante de la experiencia.

Para concluir este apartado, conviene realizar algunas consideraciones sobre las periodizaciones de la dictadura militar argentina de 1976-1983. La mayor parte de las lecturas existentes toman al período como un continuo homogéneo. En general, temporalmente hablando, ponen el acento en el inicio (el golpe, el plan económico de Martínez de Hoz, la

represión) o en la crisis final (la guerra del Atlántico Sur, la retirada). Otros hacen hincapié en temas que consideran claves para la comprensión del período centrándose en aspectos económicos (apertura económica, desindustrialización, deuda externa) o en los aspectos que en forma más directa definían al régimen político del período como dictatorial (represión, censura, desapariciones).

La presente investigación se inscribe en otro modo de pensar los distintos momentos temporales de la última dictadura argentina: con una periodización que dé cuenta de que la dictadura no fue un proceso continuo ni homogéneo y que tuvo más grises, continuidades y rupturas con los períodos previo y posterior que las que usualmente se consideran a nivel del relato histórico. En esta línea, proponemos una periodización posible que dividiría el proceso en tres etapas: 1976-1978 (período de mayor represión dictatorial y consenso dentro de la población), 1979-1981 (crisis de la dictadura e inicio de varios procesos de resistencia) y 1982-1983 (pérdida de poder y retirada de la dictadura). Es importante señalar además la relevancia para este estudio en particular del período 1979-1981, momento de mayor actividad del grupo Bardo-Neón (Ver anexo n° 1). Esta periodización responde a una mirada desde la centralidad de Buenos Aires, espacio en el que transcurren los recitales estudiados. Desde una escala mundial o latinoamericana, desde la mirada de las diferentes provincias, las ciudades, los pueblos o desde el curso de vida de cada uno de los poetas, esta periodización podría incluir otras posibilidades.

En el primer período (1976-1978) la dictadura logró ejercer su mayor control sobre el país y la población, La debacle del gobierno de María Estela Martínez de Perón, en la que se combinaban las consecuencias de la crisis económica mundial desatada a fines de 1973 y la alta conflictividad económica, social y política de la Argentina (cuyo análisis pormenorizado excede este estudio) sirvieron de justificación tanto para su derrocamiento como para aplicar políticas de mano dura. Sobre ese consenso social y esa justificación, la dictadura aplicó más a fondo su plan sistemático de represión sobre todo lo que consideraba “subversivo” y las políticas económicas y sociales habitualmente conocidas como el plan económico de Martínez de Hoz, que tuvo como principales consecuencias la desindustrialización, la brutal caída del salario real y la preponderancia del capital especulativo.

Durante este período, el máximo grado de consenso se dio durante el Mundial 78, aunque aun en ese contexto se produjeron algunas muestras de disenso como la *guerra de los*

*papelitos* entre el relator oficial del evento, José María Muñoz, y Clemente<sup>4</sup>, personaje creado por el dibujante e historietista Caloi (Carlos Loiseau), o la campaña contra el Mundial 78 organizada por militantes exiliados en Europa.

La segunda etapa (1979-1981) estuvo marcada internacionalmente por el fin del gobierno de Jimmy Carter en Estados Unidos, y coincide con un período de la Guerra Fría caracterizado por los intentos de acuerdo sobre desarme, el boicot a los Juegos Olímpicos de Moscú de 1980 impulsado por Estados Unidos (boicot en el que la Argentina no participó, para preservar sus acuerdos comerciales con la URSS), la invasión soviética a Afganistán, la revolución nicaragüense en 1979, la revolución iraní y la crisis de los rehenes. Esta etapa marcó el comienzo del ciclo neoliberal de la mano de Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido.

Localmente, se inició el fin del consenso entre los partidos políticos y comenzaron a proliferar las estrategias de oposición a la dictadura, tanto desde el movimiento sindical, como desde la Iglesia o desde manifestaciones como la carta de María Helena Walsh (1979) en su “Desventuras en el país jardín de infantes”<sup>5</sup>. También las acciones de los movimientos de derechos humanos recibieron apoyo internacional con el otorgamiento del premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel en 1980.

Las consecuencias de las políticas económicas y sociales aplicadas por la misma dictadura (apertura hacia el exterior, dólar barato, patria financiera, quiebra de los bancos, destrucción de la industria, inflación) llevaron a la pérdida de consenso, incluso entre los empresarios y diversos sectores de la sociedad. Sobre el final del período, la formación de la Multipartidaria en 1981 marcó un cambio de discurso orientado a la conformación de un camino hacia el fin de la dictadura. La respuesta de los militares fue ensayar un plan de reemplazo que incluyó el período del gobierno de Roberto Viola, entre marzo y diciembre de 1981, durante el cual se dio una cierta apertura, un llamado al diálogo que nunca se concretó y las primeras huelgas generales contra la dictadura.

En la tercera etapa avanzó la revolución conservadora-neoliberal en el contexto de la década perdida de los '80. Fue el comienzo de la crisis de la deuda externa. Los capitales especulativos dejaron de afluir hacia los países latinoamericanos. En el plano nacional, la

---

<sup>4</sup> Para ampliar acerca de este tema ver [http://www.clarin.com/sociedad/gano-guerra-papelitos-Mundial\\_0\\_697130327.html](http://www.clarin.com/sociedad/gano-guerra-papelitos-Mundial_0_697130327.html).

<sup>5</sup> Publicado en el diario *Clarín* el 16 de agosto de 1979.

dictadura fue perdiendo los consensos obtenidos en las etapas anteriores y ni siquiera el intento de recuperar las islas Malvinas impidió el derrumbe. Una dictadura sin herederos que no logró condicionar su salida electoral llegó a su fin, dando paso a una nueva etapa.

### **Objetivos de esta investigación**

Esta investigación tiene como objetivo reconstruir y analizar una serie de recitales de poesía del grupo Bardo-Neón que, de acuerdo con nuestra perspectiva, se constituyeron como acciones de resistencia durante la dictadura de 1976-1983 en la Argentina. Para ello hemos realizado los objetivos específicos que detallamos a continuación: reponer la trama de acciones y espacios que conforman el objeto de estudio (los recitales de poesía del grupo Bardo-Neón); caracterizar sus principales rasgos y modos de funcionamiento; establecer características comunes o distintivas en las trayectorias de los participantes de estas acciones; rastrear vínculos y actores comunes entre las distintas iniciativas, así como también sus lazos con otros actores del campo cultural; analizar las relaciones de estas iniciativas y de sus protagonistas con los partidos políticos (PST, PC, grupos anarquistas); relacionar estas experiencias estético-políticas con ciertas prácticas de resistencia cotidiana (aparecer cuando hay que desaparecer, hablar cuando hay que callar, estar juntos cuando hay que estar solos, leer cuando está prohibido) y examinar estas acciones como prácticas de arte político que constituyeron formas de resistencia al poder desaparecedor.

Esta investigación parte de las siguientes hipótesis:

Hipótesis general:

- En una serie de recitales de poesía del grupo Bardo-Neón realizados durante la dictadura argentina de 1976-1983 se pueden reconocer “artes de hacer” a las que podemos identificar como tácticas de resistencia.

Hipótesis secundarias:

- Estas prácticas se convierten en tácticas de resistencia, ya que se constituyen como fallas en el entramado de relaciones de poder frente a y oponiéndose a los modelos culturales, morales y sociales que buscaba imponer el poder dictatorial-desaparecedor.

- Estas prácticas se organizan como protagonistas de un “mundo del arte” con características propias, y reconfiguran y resignifican los espacios en que se desarrollan.
- Estas prácticas pueden ser insertadas en un proceso de larga duración, que no comienza con el golpe de Estado de 1976, ya que se enmarcan en una larga tradición de experiencias de resistencia artístico-políticas, como por ejemplo las manifestaciones antifascistas y antiimperialistas llevadas a cabo durante el siglo XX tanto por los poetas como por el movimiento de teatro independiente y los artistas visuales, conformando una tradición que el poder desaparecedor no logró anular. Se trata de tradiciones de resistencia artístico-política que también influyeron de modo más o menos directos en algunas acciones estéticas realizadas durante la posdictadura<sup>6</sup>, como los siluetazos, las experiencias organizadas por el Frente de Artistas del MAS o el PCA.
- Al tratarse de prácticas que forman parte de una tradición de resistencia artístico-cultural, consideramos subversión (Moliner, 1998, T.2: 1139), es decir, una alteración al orden de las cosas<sup>7</sup>, al intento de hacerlas desaparecer por parte del poder desaparecedor.

### **Definición del marco conceptual**

Esta investigación se focaliza en la relación entre ciertos mandatos del poder desaparecedor (no hablar, no ver, no tocar, no estar juntos, no escribir ni decir poesía) y los ardides o tácticas (artes de hacer) llevadas a cabo por los practicantes (De Certeau, 1996), en este caso, los poetas del grupo Bardo-Neón.

Para reflexionar acerca de las relaciones de poder presentes en este escenario, partimos de los conceptos de poder y resistencia de Michel Foucault. Según la definición de Michel Foucault, en la modernidad el poder se configura como un sistema de relaciones, una forma

---

<sup>6</sup> Preferimos utilizar este concepto en lugar del de transición democrática porque consideramos que algunos elementos de la dictadura, como los juicios a los responsables de las torturas y desapariciones y los robos de bebés, aun no han sido resueltos.

<sup>7</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, subvertir es trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral.

Según el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, subvertir es hacer que cierta cosa deje de estar o marchar con el orden establecido o con normalidad; alterar, perturbar, trastornar.

de relación social y de normalización disciplinaria. Se trata de un poder que se dirige al cuerpo fundamentalmente y recorta, vigila y controla los espacios, los saberes, los afectos y las imaginaciones, dando lugar a un tipo de organización social que él denominó sociedades disciplinarias, en las que todos nos convertimos en vigilantes vigilados (Foucault, 2011).

Pero, como bien advirtió el pensador francés, en el interior del sistema de relaciones de poder surgen las fuerzas que resisten y (re)crean como parte de esa relación de fuerzas. Según Foucault, todo dispositivo lleva en sí mismo, constitutivamente, la posibilidad de encontrar una grieta, un sitio donde escapar a la vigilancia y al control. En este sentido, las resistencias son procesos de creación y de transformación permanente (Foucault, 1992). La resistencia puede entenderse como una respuesta al ejercicio del poder sobre el cuerpo, sobre los afectos y sobre las acciones. La resistencia convierte al sujeto disciplinado en un sujeto en fuga, que busca salir de la red de poder en la que se halla inmerso.

Esta posibilidad de hallar puntos de fuga se inscribe en un juego de tácticas y estrategias. Acerca de estos conceptos, provenientes del arte de la guerra, dice León Trotsky en una de las lecturas consideradas como parte de la tradición de algunos miembros del grupo Bardo-Neón:

Entendemos por táctica en política –por analogía con la ciencia bélica– el arte de conducir las operaciones aisladas; por estrategia, el arte de vencer, es decir, de apoderarse del mundo. [...] Es evidente que la estrategia no impide la táctica [...] la táctica se subordina a la estrategia (Trotsky, 1973).

En ese caso, tácticas y estrategias no se oponen, sino que se complementan. Michel de Certeau (1996), en cambio, divide los espacios asignados a las tácticas y a las estrategias. Para este autor, una estrategia es el cálculo o manipulación de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad o poder resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas. Implica una división entre el lugar propio y el ajeno. En cambio, De Certeau define a la táctica como la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. La táctica no tiene más lugar que el del otro, debe actuar dentro del territorio organizado según las leyes del otro. Sus movimientos se dan en el interior del campo de visión del enemigo y dentro del espacio controlado por este.

Desde las tácticas se actúa poco a poco y se aprovechan las ocasiones. Es un no lugar que permite la movilidad, sometándose a los azares del tiempo y captando al instante las posibilidades. Se utilizan las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del



poder, a través de la sorpresa y la astucia. La táctica es un arte del débil (De Certeau, 1996: 42).

Asimismo, consideramos que las experiencias de resistencia cultural artística, objeto de esta investigación, pueden ser definidas a partir de lo que Jacques Rancière denomina arte político (2005), es decir, la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos.

Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje, constituyen lo que Rancière denomina la división de lo sensible. La política consistiría entonces en reconfigurar la división de lo sensible, es decir, introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política. Según Rancière, la función estética del arte es la de construir espacios y relaciones para configurar material y simbólicamente el territorio común.

Esto se relaciona con otro concepto de Rancière, el de emancipación (2010), mediante el cual se enseña a los espectadores los medios para dejar de serlo y convertirse en agentes de una práctica colectiva. La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que la otra inteligencia quiere comunicarle. Rancière entiende a la emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo, perdida en un proceso de separación, poniendo al espectador sobre el escenario y suprimiendo las diferencias con los performistas, desplazando las performances a otros lugares, identificados con la toma de posesión de la calle, de la ciudad y de la vida.

En el marco de este estudio, consideramos que estas experiencias particulares de arte político se expresan en vínculos que constituyen lo que Howard Becker denomina mundos del arte (2008). Según este autor, el arte es una actividad, un producto social, resultante del trabajo que hacen algunas personas y de los vínculos de cooperación entre estas personas. En este esquema, la actividad artística se concibe como una red de cooperación y un fenómeno social.

En este caso, el mundo de la poesía generalmente se autofinancia y requiere muy poca inversión, por lo cual estos artistas se ven liberados del sistema de distribución vigente, de los intermediarios y de las preocupaciones por cuestiones monetarias, ya que el arte no es su fuente de sustento. Sí reciben los poetas, en cambio, cierto patrocinio, en este caso de revistas culturales o asociaciones culturales, que no implican aporte monetario pero sí la posibilidad de obtener un lugar en el cual organizar los recitales.

Los conceptos antes mencionados nos permiten pensar estas experiencias en relación al contexto histórico-político-cultural y describir su organización como insertas en un mundo del arte específico. Sin embargo esta investigación, si bien parte de la existencia de un sistema de relaciones de poder, no se centra solamente en estos aspectos sino que apunta a constituirse como un ejercicio crítico con el fin de reconstruir la superficie textual compuesta por marcas que estas relaciones de poder y las tácticas de resistencia han dejado sobre el lenguaje, los cuerpos y las imágenes.

Reconstruir los temas y motivos presentes en los recitales del grupo Bardo-Neón implica pensar que cada recital se constituye como discurso, es decir, todo conjunto significativo constituido como tal y lugar investido de sentido (Verón, 2004: 48-49). Para reponer la trama de estos recitales en los que los poemas y relatos se combinan con la música, las imágenes y la presencia de intervenciones en el espacio, se recurrió al análisis de documentos y a la producción de entrevistas que hacen las veces de relatos de esa experiencia, intentando una descripción de la narración, identificando tramas, temas, motivos, es decir, unidades mínimas de narración según Cesare Segre, “la instrumentación semiótica a la que el escritor recurre en el acto de dar forma a sus invenciones” (1985).

En estos espacios de resistencia que escapan de la lógica de organización del poder, pero también de las nociones tradicionales de resistencia (acción/reacción), se pueden reconocer determinadas “artes de hacer” a las que, por su oposición al “deber ser” difundido desde el poder, consideramos como focos de resistencia. Es su naturaleza imprevisible lo que las constituye en actos de resistencia y su pseudo-invisibilidad, su precariedad, facilita su continuidad durante toda la dictadura.

Cuando Michel de Certeau define las “artes de hacer” (1996) se refiere a acciones cotidianas que realizan los practicantes. La utilización de este concepto resulta necesaria, para evitar pensar la resistencia como una simple reacción ante las acciones del poder desaparecedor. Entendemos estas resistencias como prácticas creativas y la invención de

nuevas estrategias que escapan de la rutina de obediencia, temor y silencios. Lo que convierte a estas prácticas comunes y cotidianas en prácticas de resistencia es, justamente, la presencia de esos mandatos y esas dificultades. Estas artes de hacer son procedimientos, operaciones que constituyen prácticas o “maneras de hacer” que, en un contexto político diferente podrían ser cotidianas, que los mandatos de poder dictatorial intentaron desaparecer y los practicantes-resistentes descritos en esta investigación decidieron conservar: tocar, ver, hablar, decir, escuchar, encontrarse, escribir y recitar poesía.

Entendemos este espacio observacional, los recitales de poesía del grupo Bardo-Neón, como un texto en el cual reconocer ciertos indicios (Ginzburg, 2013) que dan cuenta de esas “artes de hacer” que han permanecido como imperceptibles, tanto para aquellos que ejercían el control sobre las acciones y las imaginaciones durante la dictadura cívico-militar como para buena parte del campo académico encargado de investigar el período; es el material del que se nutre esta investigación: pequeñas acciones que por un lado se instituían como resistencias al contradecir el deber ser del poder desaparecedor, y que, por otro lado, ayudaban a formar redes de resistencia y a sobrevivir a todos aquellos que habían quedado sin habla, sin movimiento y sin los otros.

¿De dónde parte una investigación histórica acerca del valor de la poesía durante la dictadura? Carlo Ginzburg en *Mitos, emblemas e indicios* (2013) presenta, a partir del paradigma indicial, una forma de trabajo a partir de indicios en un estilo detectivesco, que despiertan en el investigador ciertas sospechas o conjeturas que, por un lado, nos llevan a la elección y configuración del objeto, y por otro, nos muestran ciertos elementos que guían el camino de la investigación.

Robert Darnton parte también de pequeñas preguntas que nos llevan a las grandes preguntas. Un pequeño hilo del cual tirar que nos lleva a descubrir un universo conceptual alrededor de un pequeño problema (2008).

Estas especulaciones pueden ayudarnos a reconstruir todo un sistema de relaciones, contextos y contradicciones a partir de una sospecha. Esta sospecha puede partir de aquello que Maurice Halbwachs denomina memoria colectiva y de ciertos indicios que se manifiestan a través de objetos, relatos o imágenes (2004). Estos indicios dan cuenta de ciertas estrategias del poder desaparecedor y ciertas tácticas de los practicantes, en este caso, los poetas. Es una meta de este trabajo que estos indicios contribuyan a complejizar los relatos existentes sobre esta época tan significativa y crucial de nuestra historia reciente.

## **Diseño metodológico**

Esta investigación puede ser dividida en dos etapas claramente diferenciadas:

Una primera etapa de trabajo de campo se relaciona con la búsqueda y reconstrucción de materiales inéditos, parte de los cuales se incluye en los anexos para dar cuenta de ellos y para que puedan ser contextualizados tanto los poemas como los relatos y su puesta en escena. La reconstrucción de estos recitales consistió en el tipeo y escaneo de los guiones y comentarios, la búsqueda de los poemas y relatos incluidos en los mismos en borradores y publicaciones de los poetas y el escaneo de fotografías y croquis de los recitales.

Como complemento y herramienta para el análisis de dichos materiales, se realizaron entrevistas basadas en la metodología de historia oral. Se trata de entrevistas en profundidad, abiertas y semiestructuradas, individuales y colectivas. Se entrevistó a los organizadores, artistas y público participante en los recitales.

El acceso a estos materiales fue posible gracias a la cercanía de la autora con uno de los poetas, Diego Arguindeguy, quién facilitó los materiales y sus contactos con otros poetas. En este sentido, atendiendo a la propuesta de Pierre Bourdieu sobre la “objetivación participante” (2006), se ha realizado durante toda la investigación una vigilancia epistemológica que implicó la reflexión continua sobre la posición del investigador en el campo de estudio y también en el contexto sociohistórico más general, tomando distancia de los preconceptos del sentido común y abordando el objeto no como algo preexistente sino como el resultado de una construcción teórica.

La reposición de esta escena, entendiendo a la misma como una hoja de ruta, un itinerario que nos permite leer los discursos de resistencia, nos permitió, por un lado, imaginar desde el presente las puestas en acto de cada uno de estos encuentros. Por el otro, buscar y observar indicios que nos permitieron agrupar los elementos presentes en los recitales según distintas “artes de hacer”.

Una vez reconstruido el espacio observacional, los recitales del grupo Bardo-Neón, se realizó un análisis cualitativo que buscó reponer la memoria de una serie de experiencias de resistencia artística durante la dictadura argentina de 1976-1983 a partir del cruce entre

relatos, documentos, publicaciones e imágenes de estas experiencias, documentos internos de partidos políticos, programas de mano, artículos aparecidos en revistas subterráneas asociadas a estas experiencias, fotografías y guiones facilitados por los entrevistados.

A partir de las entrevistas, las imágenes, programas de mano y otros elementos paratextuales y metatextuales se buscó describir y organizar estas experiencias en un sistema de interacciones, establecer tipologías o tipos ideales que representen “maneras de hacer” que impliquen actitudes y formas de participación en estas experiencias (el que habla, el que escucha, el que toca, el que se acerca a los otros, el que escribe y dice poesía).

Analizamos estas entrevistas no a partir de un criterio de verdad/falsedad, sino como relatos acerca de estas experiencias de arte político. A partir de los indicios (Ginzburg, 2013) que aparecen en los relatos se intenta describir las experiencias, el modo en el que cada entrevistado recuerda e imagina su participación en estas experiencias, la situación social, el contexto histórico y las intencionalidades que confiere a cada uno de los actores sociales, los silencios y las contradicciones que aparecen entre las diferentes entrevistas, los documentos y las imágenes recolectadas.

Paul Ricoeur (2008) define al relato como una puesta en intriga (o elaboración de una trama) para hacer inteligible la acción humana, que llega a nosotros mediado por la interacción entre memorias y tradiciones.

Según Raymond Williams, tradición implica la transmisión de un legado que generalmente consiste en valores o estándares que deben obedecerse y respetarse, determinando lazos, tensiones y contradicciones en los espacios compartidos de resistencia (Williams, 2008). Estas tradiciones influyen en el modo en que las memorias, individuales y colectivas, recuerdan estas experiencias de arte político, dando lugar a determinados rituales, formas de ver, hacer y sentir, valores morales, que el historiador del mundo obrero E. P. Thompson identifica como costumbres en común (1995). Es decir, se trata de aquellas prácticas y normas que se transmiten de generación en generación, a diferencia de las tradiciones que implican una larga duración, transmitida por tradiciones orales y productos impresos como hojas sueltas, coplas, almanaques o crónicas.

Dichas tradiciones y costumbres en común conforman lo que Maurice Halbwachs define como memoria colectiva (2004): un “amasijo” de recuerdos comunes que se basan unos en otros, relacionando entre sí las memorias individuales. Estas memorias individuales

formarían, según Hallbwachs, una “masa informe” de recuerdos relacionada con el marco de referencia en el que se producen los testimonios, con los vínculos establecidos con los otros miembros del grupo que recuerda (que conforman una “comunidad afectiva”) y con las “interferencias” producidas por las experiencias de los otros miembros del grupo y por los otros grupos.

A su vez, la memoria colectiva está atravesada por lo que Josef Yerushalmi llama olvido colectivo: una especie de mecanismo de defensa que aparece cuando ciertos grupos no logran –voluntaria o pasivamente, por rechazo, indiferencia o indolencia, o bien a causa de alguna catástrofe histórica que interrumpió el curso de los días y las cosas– transmitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado (1988). Memorias y olvidos están sometidos a interferencias como las que Michael Pollak (2006) denomina memorias oficiales (relatos oficiales destinados a instalar héroes y víctimas), memorias subterráneas (relacionadas con micropolíticas de resistencia) y huecos de memoria que ocultan vínculos y nexos, muchas veces por razones de seguridad/supervivencia.

## **Organización de los capítulos**

En el primer capítulo se establece un marco conceptual en relación con los aspectos histórico políticos de la época y con los mandatos que influían en el campo artístico-cultural, tanto desde el poder como desde los diferentes partidos políticos y grupos de pertenencia. Al mismo tiempo, incluimos en este capítulo las tensiones producidas por la desobediencia a dichos mandatos.

El segundo capítulo se refiere a la génesis y desarrollo del grupo Bardo-Neón, en relación a sus trayectorias de vida, tradiciones, relaciones políticas y afinidades electivas.

El tercer capítulo describe el modo en el que los recitales de Bardo-Neón, los poemas, las escenografías, los modos de decir y sus movimientos pueden ser leídos como artes de hacer que implican prácticas de resistencia.

## Capítulo 1. ¿Tiempo de resistencias?

Como anticipamos, para comprender la relación entre el objeto de esta investigación y su contexto, es necesario pensar a la dictadura argentina de 1976-1983 por fuera de la idea de una trayectoria homogénea en la que las condiciones objetivas son permanentes, sino en sus transformaciones y sus crisis que permitirían la existencia de ciertos ardidés a los que en este trabajo llamamos resistencias.

Una primera periodización separa el período 1976-1981 (el mandato de Jorge Rafael Videla) de los gobiernos de facto posteriores (Roberto Viola, Leopoldo Galtieri, Reynaldo Bignone). Sin embargo, el Mundial de Fútbol de 1978 y la Guerra de Malvinas y la disolución de la Junta de Comandantes en 1982 parecen marcar grandes transformaciones en las formas de ejercer el poder durante la dictadura.

En ese contexto, algunos acontecimientos sucedidos dentro del recorte temporal en el que se inserta este trabajo pueden haber influido en el grupo de poetas y sus recitales. En este sentido, la relación entre el contexto histórico y la trama que recorre estos recitales resulta evidente a partir de la puesta en relación entre texto y contexto (Ver cuadro en anexo).

En una periodización posible, el año 1979 se presenta como un punto de inflexión que debe ser tomado en cuenta, en especial para el abordaje de las experiencias artístico-culturales de resistencia. Se detallan a continuación algunos episodios significativos que dan cuenta de la creciente pérdida de legitimidad y de consenso, aun entre sectores que habían apoyado inicialmente a la dictadura y que desembocaron en las elecciones constitucionales de octubre de 1983 con la consiguiente asunción del Dr. Raúl Alfonsín y la vuelta al orden democrático constitucional.

Desde fines de 1978, la dictadura pasaba por un momento crítico, de la mano de una crisis económica caracterizada por la inflación, la recesión industrial y el deterioro salarial. Ese mismo año, en 1978, Videla fue confirmado como presidente hasta 1981, al tiempo que comenzaba la renovación de la Junta Militar. En ese contexto, el general Roberto Viola ocupó el cargo de comandante del Ejército y el almirante Massera, crítico de la política económica y con aspiraciones políticas personales, fue reemplazado por el almirante Armando Lambruschini. Finalmente, en 1979 se completó el recambio cuando el brigadier Omar Graffigna asumió como comandante de la Fuerza Aérea. Durante este período se manifestaron

profundas disputas dentro de las propias Fuerzas Armadas. La política económica, la cuestión del Beagle, la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y el proyecto político enfrentaron a distintos sectores militares.

También en 1979 otras voces se sumaron a las luchas que Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, algunos militantes de partidos políticos de izquierda y otros organismos de derechos humanos venían llevando a cabo desde el inicio mismo de la dictadura. También desde la Iglesia y el sindicalismo se alzaron las primeras críticas públicas contra la dictadura. La Iglesia, representada por los obispos que estaban a favor del proyecto político de la dictadura, dio a conocer un documento en el que expresaba su preocupación por la situación social derivada de la aplicación del plan económico.

Al mismo tiempo, desde la oposición sindical, representada por la Comisión de los 25, y desde la oposición política, tras dos años de silencio comenzaron a escucharse voces de disenso. Dirigentes peronistas, radicales, intransigentes, democristianos y socialistas se pronunciaron abiertamente en contra de los efectos de la política económica. Los sindicalistas organizaron en abril de 1979 la primera huelga general contra la dictadura.

El 16 de agosto de 1979, María Elena Walsh publicó en el diario *Clarín* la nota “Desventuras en el país jardín de infantes”, donde expresó lo siguiente:

El celador, a quien en adelante llamaremos censor para abreviar, suele mantenerse en el anonimato [...]. El censor no exhibe documentos ni obras como exhibimos todos a cada paso. Suele ignorarse su currículum y en qué necrópolis se doctoró. Solo sabemos, por tradición oral, que fue capaz de incinerar La historia del cubismo o las Memorias de (Groucho) Marx. [...] Tampoco sabemos, salvo excepciones, si trabaja a sueldo, por vocación, porque la vida lo engañó o por mandato de Satanás. Lo que sí sabemos es que existe desde que tenemos uso de razón y ganas de usarla, y que de un modo u otro sobrevive a todos los gobiernos y renace siempre de sus cenizas. [...]

Cuando el censor desaparezca, ¡porque alguna vez sucumbirá demolido por una autopista!, estaremos decrepitos y sin saber ya qué decir. Habremos olvidado el cómo, el dónde y el cuándo y nos sentaremos en una plaza como la pareja de viejitos del dibujo de Quino que se preguntaban: “¿Nosotros qué éramos?”.

A pesar de reconocer y apoyar las acciones de la dictadura en lo que se refiere a su “accionar antisubversivo”, María Elena Walsh se manifestaba, en un medio de difusión masiva, contra la censura ejercida desde el poder.



En los años 1978 y 1979 también se produjeron cambios en las políticas de derechos humanos de la dictadura. En medio del clima triunfalista generado por el Mundial 78, el gobierno militar decidió autorizar la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), dependiente de la Organización de Estados Americanos (OEA). Si bien no todos los jefes militares estuvieron de acuerdo, algunos vieron en esta visita la posibilidad de mejorar la imagen del gobierno en el exterior y poner freno a los organismos de derechos humanos. La misión llegó a Buenos Aires en septiembre de 1979. Pese a los intentos por ponerles condiciones, sus siete integrantes visitaron prisiones y cementerios y entrevistaron a detenidos y a familiares de desaparecidos. A comienzos de 1980 dieron a conocer un duro informe. Ese mismo año, el arquitecto y escultor argentino, dirigente del Servicio Paz y Justicia, Adolfo Pérez Esquivel recibió el Premio Nobel de la Paz.

La asunción como presidente de Roberto Viola el 24 de marzo de 1981, en reemplazo de Videla, intentó marcar el inicio de otra etapa en la que sería posible una apertura política que permitiera las actividades de los partidos políticos y los sindicatos. Sin embargo, esta supuesta apertura no fue total, ya que los partidos no podrían reorganizarse hasta la sanción de un estatuto en la materia ni realizar actos públicos, y continuaron las restricciones a la libertad de expresión. También siguieron prohibidas las medidas de fuerza laborales y se mantuvo el estado de sitio. La represión, legal e ilegal, siguió actuando, los desaparecidos continuaban sin aparecer aunque disminuyeron los casos de nuevas desapariciones de personas.

A principios de noviembre de 1981, debido a un problema de salud, Viola delegó interinamente el mando en el ministro del Interior, general Liendo. Al mes siguiente, la Junta designó al general Leopoldo Galtieri como sucesor de Viola. De esta manera se imponía la línea más dura de las Fuerzas Armadas, dispuesta a permanecer en el poder por un período prolongado.

El 10 de diciembre de 1981, coincidiendo con el día instituido por las Naciones Unidas para conmemorar la Declaración Universal de los Derechos Humanos, las Madres de Plaza de Mayo decidieron prolongar su marcha habitual de los jueves durante 24 horas, frente a la Casa de Gobierno. Comenzaban así las Marchas de la Resistencia<sup>8</sup>. Ese día, desde las 15.30 horas, 150 madres iniciaron su marcha silenciosa acompañadas por familiares y amigos en reclamo por la situación de los detenidos-desaparecidos.

---

<sup>8</sup> Para ampliar acerca de las Marchas de la Resistencia, ver Inés Vázquez y otros (2004) *Luchar siempre. Las Marchas de la Resistencia 1981-2003*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Al mismo tiempo, la política implementada por el equipo económico agudizó las tensiones sociales. Nuevas devaluaciones de la moneda, mayor inflación, recesión, desocupación, quiebras de empresas, crecimiento incontrolable de la deuda externa y falta de reservas fueron las consecuencias de un nuevo plan de liberalización de la economía. Como respuesta, algunos partidos políticos y parte del sindicalismo asumieron acciones contra la política de la dictadura. Para el 30 de marzo de 1982, la CGT Brasil (llamada así porque tenía su sede en esa calle porteña), liderada por el dirigente Saúl Ubaldini, convocó a una movilización nacional contra el régimen militar bajo el lema “Paz, pan y trabajo”. Esta protesta fue duramente reprimida, con el saldo de miles de detenidos, cientos de heridos y una persona muerta en la ciudad de Mendoza.

El 2 de abril de 1982, militares argentinos desembarcaron en las islas Malvinas para recuperar la soberanía sobre ese territorio ocupado por los británicos desde 1833. Esta guerra se extendió hasta el 14 de junio de 1982, cuando Benjamín Menéndez, el general a cargo de las fuerzas argentinas, presentó la rendición. Después del anuncio de la rendición y de graves incidentes en la Plaza de Mayo, Galtieri fue relevado del cargo presidencial. Durante los días siguientes la Junta Militar discutió la sucesión presidencial, en un clima de confrontación entre las tres fuerzas. Aunque no lograron acordar el nombre del sucesor de Galtieri, decidieron que el próximo gobierno sería de transición hasta los primeros meses de 1984. Finalmente, se produjo la disolución de la Junta, debido al retiro de la Armada y la Fuerza Aérea. El Ejército designó al general Reynaldo Bignone como presidente de la Nación a partir del 1º de julio de 1982. El 24 de junio, antes de asumir, Bignone se reunió con los integrantes de la Multipartidaria, que aceptaron su designación.

La concertación entre civiles y militares buscaba definir la salida constitucional. En noviembre de 1982, el gobierno presentó un documento llamado “Quince temas para concertar una gama de asuntos de gravitación nacional”. Entre esos temas se hallaban la vigencia del estado de sitio, la mecánica y secuencia para el acto eleccionario y para la entrega del poder, es decir, la ley y el cronograma electoral, la lucha contra la “subversión”, los desaparecidos, el plan económico y la deuda externa, la guerra de Malvinas, la investigación de ilícitos y la presencia de las Fuerzas Armadas en el gobierno constitucional. De todos estos temas, el que más preocupaba a los militares era la posible revisión de lo actuado durante la lucha contra la “subversión”. Esta propuesta de concertación no fue bien recibida por los partidos políticos que, inmediatamente, se opusieron a los condicionamientos

del gobierno. Frente a la debilidad del gobierno de Bignone la sociedad se movilizó con consignas como:

Se va a acabar la dictadura militar o milicos re mal paridos que es lo que han hecho con los desaparecidos, la deuda externa, la corrupción, es la peor mierda que ha tenido la nación. ¿Qué pasó con las Malvinas? Esos chicos ya no están, no debemos olvidarlos, y por eso hay que luchar.

El 6 de diciembre de 1982 se realizó un paro general, con gran adhesión de la población, y cuatro días después los organismos de derechos humanos organizaron la segunda Marcha de la Resistencia para pedir la “aparición con vida de los desaparecidos”. También la Multipartidaria convocó a una jornada nacional de protesta contra la dictadura el 16 de diciembre. Ese día, alrededor de cien mil personas —entre las que había representantes de los partidos políticos, los sindicatos, las organizaciones de derechos humanos, las agrupaciones estudiantiles y personas que se sumaron en forma independiente— se movilaron a la Plaza de Mayo. Allí se produjeron graves incidentes con la policía y la muerte del manifestante Dalmiro Flores, baleado desde un auto por un grupo parapolicial.

El alto grado de movilización social de fines de 1982 y las repercusiones de la represión del gobierno sobre los manifestantes del 16 de diciembre de ese año influyeron para que el gobierno adelantara la convocatoria a elecciones. En febrero de 1983, Bignone dio a conocer un cronograma electoral, que establecía el 30 de octubre como día de los comicios. Esta decisión preocupó a gran parte de la oficialidad, ya que temían que el futuro gobierno civil emprendiera una tarea de revisión de la actuación militar en la lucha contra la “subversión” y en la guerra de Malvinas. Por eso, en abril de 1983 el gobierno dio a conocer el llamado “Documento Final” para justificar las acciones represivas de la dictadura y poner fin a cualquier intento de investigación sobre las mismas. Este documento fue rechazado por todas las fuerzas políticas y sociales, incluida la Iglesia. Sin embargo, el gobierno insistió en su intención de borrar el pasado represivo. En septiembre, dictó la llamada “Ley de Pacificación Nacional”, que exculpaba a los militares de los crímenes de lesa humanidad cometidos entre el 25 de mayo de 1973 y el 17 de junio de 1982. Días después, a esta ley de autoamnistía (anulada por Raúl Alfonsín a poco de asumir el poder) se le sumó un decreto que ordenó destruir todos los documentos relacionados con las acciones represivas.

En febrero de 1983 se convocó a elecciones, que se realizaron el 30 de octubre de ese año. Raúl Alfonsín asumió la presidencia el 10 de diciembre, coincidiendo con el Día Internacional de los Derechos Humanos.

### **1.1 Mandatos del poder desaparecedor**

Apenas inaugurado el período dictatorial, la Junta de Comandantes lanzó una Proclama, el 24 de marzo de 1976, donde denunciaba la ausencia total de ejemplos éticos y morales por parte de los gobernantes derrocados y planteaba el inicio de una etapa regida por la observancia plena de principios éticos y morales, de la justicia, de la realización integral del hombre y del respeto a sus derechos y su dignidad, logrando así la recuperación de lo que denominaban el ser nacional. Pero ¿cómo se llegaría a ese fin?

El mismo documento planteaba que, entre las medidas necesarias, se debía lograr un consenso entre todos los argentinos sin exclusiones. Así la política cultural llevada a cabo por la dictadura no sería obra de un grupo de militares sino un esfuerzo colectivo basado en la identificación y el compromiso con esos valores “occidentales y cristianos”.

Los objetivos de dichas acciones pueden encontrarse en el “Acta fijando el propósito y los objetivos básicos del Proceso de Reorganización Nacional”, también del 24 de marzo de 1976, documento en el que se fijan como objetivos básicos, entre otros, la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino y la necesidad de consolidar los valores y aspiraciones culturales del ser argentino.

La investigadora Julia Risler afirma que, según los documentos militares, el “objeto” de los “subversivos” había sido dominar la mente del hombre y cambiar sus valores para inyectarle ideologías foráneas que alteraran el orden de la sociedad argentina y que se oponían a la moral, los valores y costumbres de la sociedad occidental y cristiana (2011).

Para lograr esos “objetivos básicos” de la dictadura, paralelamente a la desaparición de los cuerpos, una serie de mandatos, a los que en esta investigación presentamos como figuras de la prohibición (no tocar, no mirar, no encontrarse, no reunirse, no estar juntos, no hablar, no escuchar, no escribir, ni leer, ni escuchar poesía), fue reconfigurando los espacios y los objetos y, por lo tanto, también las imaginaciones y toda forma de expresión.

Pilar Calveiro (1998) denomina al poder configurado a partir del golpe de 1976 como “poder desaparecedor”, caracterizado por la utilización de la desaparición como modalidad represiva. Esta utilización de la desaparición como figura implicaba un reordenamiento de los objetos y de los espacios, fragmentando, compartimentando e invadiendo todo el tejido social, volviéndolo permeable y receptivo a la circulación de un poder totalizador, que buscaba hacer transparentes a los hombres y desaparecer a todo aquello que escapara a su control. El resultado de sus acciones llevaba a que el terror se deslizara hacia toda la sociedad generando la aceptación de un poder disciplinario y asesino, rindiéndose frente a su arbitrariedad y omnipotencia.

Esta aceptación iba acompañada, según Guillermo O’Donnell, por prácticas autoritarias cotidianas dentro de la sociedad, que llevaban, en algunos casos, a no mirar la represión, aun cuando sucediera cerca nuestro, a vigilar y denunciar al otro, generando un consenso real a través de estas acciones (1987).

Esta sensación de sentirse vigilado aparece con mucha fuerza en este relato de Laura Marrollo (psicóloga y ex militante de la JP), quien cuenta en su entrevista:

Yo toda la vida dije que desde el 78 al 82 yo lo llamé “mi exilio” porque tenía que ver con una rotura en los códigos de convivencia preexistentes en ese momento. De amanecer en los bares, y escuchar música por Corrientes, y andar con los libros a cuestras, e intercambiar, bueno. Todo empezó a ser una cuestión de “afeitate, cortate el pelo, fijate lo que llevás”, los libros eran quemados, había cosas de las que no se podía hablar, la música que se escuchaba era otra. Bueno... ¡hablar era peligroso! [...] Acá, me parece, que toda la cuestión del miedo se instaló muy fuertemente, que toda la desmovilización, y la paranoia, la paranoia aparte fomentada, exacerbada con “usted sabe lo que está haciendo su hijo en este momento”, “guarda con esto, guarda con aquello”. Bueno. Fundamentalmente yo creo que algo de la trama social se rompió, de las asociaciones entre las personas se rompió. Era una presencia fantasmática.

De las reuniones multitudinarias se pasó al freezer, todo el mundo al freezer. Al “no puedo salir durante la noche”, a los operativos en la calle, a que te pararan, te preguntaran, a que entraran a un lugar, a un bar y te pidieran documentos... (Marollo, 1998).

Bajo la consigna “Algo habrán hecho”, una parte de la sociedad argentina se permitía no mirar, no tomar conciencia y aceptar el accionar de la dictadura. Así se registra en esta entrevista a un psicólogo que prefirió no dar a conocer su identidad y al que llamaremos anónimo C:

Mirá, una cosa que recuerdo de pronto es la policía entrando a la tribuna de Boca porque la hinchada cantaba la marcha peronista. Por eso la policía entraba a la bandeja de Boca y se los llevaba a todos. Los espacios muy grandes de encuentro estaban muy controlados. En ese momento, como todas las cosas, estaba muy naturalizado. Era lo que tenía que ser. A mí todo el tema de los desaparecidos me pasó muy lejos. Yo creo que en mi casa y en mi entorno ha circulado muy fuertemente eso de “algo habrán hecho”. Recuerdo una anécdota muy personal. Una tía me contó que se llevaron a unos vecinos en Barracas y decía, claro, en algo andarían porque se escuchaba, mira qué loco, ella escuchaba todas las noches una máquina de escribir, entonces infería que eso seguramente estaba ligado a alguna actividad subversiva. Recuerdo que el departamento de estos vecinos estuvo clausurado por años, pero en mi caso fue algo que pasó muy lejos... (Anónimo C, 1998).

Aquí debemos diferenciar entre los distintos niveles de represión, pero también de conciencia respecto de lo sucedido. Viviana Nachman, hija del director de teatro Gregorio Nachman desaparecido en 1976, cuenta en su entrevista:

Tenía 13 años cuando lo vinieron a buscar. Me tuve que ir de Mar del Plata, se dividió la familia, no sabía qué hacer con la angustia, estuve una semana comiendo pan y queso porque enseguida volvía y lo estaba esperando. El hecho de que te pongan en la cabeza un “Por algo habrá sido ¿No?”  
Y vos pensar, después de muchos años de meditar: ¡Ojalá, que por algo haya sido, porque si encima fue por nada! (Nachman, Viviana, 1996).

Siguiendo el planteo de Foucault, Pilar Calveiro describe al poder desaparecedor no solo a partir de su núcleo duro, sino también en lo que excluye y lo que se le escapa, en las líneas de fuga. El poder desaparecedor, y por lo tanto sus mandatos, no formaban un todo homogéneo e indiferenciado, un espacio monolítico de obediencia frente a las normas emanadas desde el poder dictatorial.

A primera vista se pueden discriminar tres niveles de acción: aquellas a las que el poder “desaparecía”, catalogadas claramente como peligrosas y subversivas. Junto a estas, algunas acciones artísticas que eran disfrazadas de manera tal que no era claro si se acercaban a las normas o las violaban. Finalmente, el espacio de lo permitido se presentaba como ideológicamente afín con los discursos dictatoriales.

Junto a esta tríada convivían acciones que podemos ubicar en espacios grises que iban del territorio de lo prohibido a lo permitido, gracias a ciertas “casualidades” y tácticas tan disímiles como el hecho de que algunas de ellas no fueran conocidas por quienes debían controlar los espacios de lo permitido y lo prohibido, la existencia de prácticas que no

lograban ser catalogadas dentro de algunos de los niveles de permisividad/peligrosidad instituido, la imposibilidad de controlar TODOS los espacios y TODAS las acciones.

Si a esto le sumamos la existencia de vínculos (familiares, amistosos o de otro tipo) entre algunos de los artistas-resistentes y personas que, a su vez, podían tener algún vínculo con los encargados de controlar los espacios culturales, ya sea por conocimiento directo o por redes de relaciones que permitían obtener un permiso o un perdón. Frente a estos matices, se abre un abanico de posibilidades de resistencia, es decir, la presencia de hendidias por las cuales intentar burlar los mandatos.

## **1.2 Mandatos de los partidos políticos**

A fines de 1975, con el fracaso del ataque al batallón de Monte Chingolo, la lucha armada entre las organizaciones guerrilleras y las fuerzas armadas argentinas había finalizado. Como resultado de estos enfrentamientos, la mayoría de los militantes de estas organizaciones habían muerto, estaban desaparecidos o exiliados. Unos pocos habían optado por refugiarse en el interior del país, especialmente en áreas rurales.

El comienzo de la dictadura, en marzo de 1976, había devuelto al Estado el monopolio de la violencia y el terror. El único intento de resistencia armada contra la dictadura, la Contraofensiva Montonera de 1979, terminó con la muerte de quienes habían vuelto al país para enfrentar a los militares.

Las dirigencias de los partidos políticos tradicionales (Justicialista, Unión Cívica Radical, Intransigente, Socialista Democrático, Socialista Popular, Movimiento de Integración y Desarrollo, entre los principales) tomaron posturas que iban desde el consenso hasta la negociación. Los sectores conservadores apoyaron abiertamente el golpe y, en algunos casos, fueron sus ideólogos y sostenedores. Con respecto a ellos, y también al Partido Comunista, la dictadura no dispuso su ilegalidad ni los declaró “disueltos” como tales, sino que “suspendió” (sin plazo definido) sus actividades.

Sin embargo, en 1981, ante la actitud aperturista de Viola, el radicalismo, encabezado por Ricardo Balbín, convocó a los partidos políticos legales, las entidades empresariales y los organismos sindicales para realizar un programa conjunto que contribuyera a negociar una

transición democrática con un sector de las Fuerzas Armadas. Así, en julio de 1981, la UCR, los partidos Justicialista, Demócrata Cristiano e Intransigente y el Movimiento de Integración y Desarrollo crearon la Multipartidaria. Inmediatamente, esta asamblea dio a conocer un documento en el que, entre otras cuestiones, reclamaba el retorno del Estado de derecho, la normalización de las actividades políticas, gremiales, estudiantiles y culturales, la elaboración de un cronograma para la institucionalización del país y la supresión de la censura.

Entre las izquierdas, un importante dirigente del Partido Comunista argentino, Orestes Ghioldi, publicaba el 8 de mayo de 1976 un folleto titulado “Democracia renovada o pinochetismo”. En él llamaba a formar un “gobierno cívico-militar de amplia coalición democrática”, lo que implicaba apoyar a la dictadura de Jorge Rafael Videla, instaurada el 24 de marzo de ese año. El texto afirmaba que existían dos grupos diferenciados entre los militares: un sector “nacionalista democrático” y otro al que llama “pinochetista”, que representaría un mayor viraje a la derecha de las Fuerzas Armadas. Videla, según Orestes Ghioldi, pertenecía al primero de estos sectores. Sin embargo, existían disidencias y las discusiones entre las bases y sus dirigentes, en torno al apoyo a la dictadura en momentos en que un número importante de militantes del PC era secuestrado y desaparecido por la represión.<sup>9</sup>

Algunos entrevistados, como Arturo Lozza, hijo del artista plástico Raúl Lozza, dan cuenta de las acciones relacionadas con la defensa de los derechos humanos durante la dictadura por parte de militantes del PC:

Yo era el encargado de la redacción, y de atender Radio Moscú y de pasar información de todos los compañeros. Radio Moscú se escuchaba desde todo el mundo, y desde Radio Moscú se enteraban de las desapariciones y de lo que estaba sucediendo realmente en Argentina, más allá de toda la censura militar que había al respecto (Lozza, 2007).

Sin embargo, podemos encontrar importantes diferencias entre la postura de la dirigencia y las acciones de los artistas militantes. El 24 de marzo de 1976, David Lewelyn estaba al frente de la Asociación Argentina de Actores. Hasta ese momento, la célula de actores del PC reunía 100 miembros. Algunos artistas comunistas desaparecieron, otros partieron al exilio o abandonaron la militancia decepcionados por las posturas de la dirigencia. Otros se quedaron

---

<sup>9</sup> Las listas elaboradas por los abogados apoderados del PC incluyen más de 200 militantes desaparecidos, pero es posible que su número sea mayor.



en el país y participaron junto con otros artistas de izquierda en diferentes espacios de resistencia.

El martes 28 de julio de 1981, en el Teatro del Picadero, el actor Jorge Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores por aquel entonces, inauguró el ciclo Teatro Abierto. Una semana después, un comando ligado a la dictadura incendió las instalaciones de la sala.

Teatro Abierto fue un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires que surgió en 1981 y dejó de funcionar en 1985, después de recuperada la democracia. Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina, aislada por la censura. Cuando se le pregunta a Raúl Serrano acerca de la participación del PC en Teatro Abierto responde:

El Partido participó fundamentalmente a través mío. Pero en esa época también estaba en el Partido Rubens Correa. El primer Teatro Abierto fue en el año '79. En el año '78 o '77, nos reunió Dragún. Primero se habían reunido un grupo en la casa de Gorostiza, y después nos reunió un grupo un poco más grande en Argentores. Entonces, Teatro Abierto fue, en realidad, la respuesta a Alezzo. Porque Agustín Alezzo había dicho que no había autores nacionales, que él ponía obras extranjeras en el San Martín porque no había autores nacionales. Entonces, Dragún dijo: “Tenemos que contestarle”; y lanzó una idea que a mí, particularmente, me pareció totalmente irrealizable en plena época de dictadura, es decir: siete días con tres autores cada día, con tres directores cada día, y mezclando en los elencos desde grandes figuras hasta alumnos de teatro. No íbamos a decir que no... Los comunistas siempre estuvimos en todos los proyectos antidictatoriales, y particularmente ese, y estuvimos desde el principio. Estuve yo, en la dirección, y Rubens también, en la dirección de Teatro Abierto. Y bueno, cuando salió nunca pensamos, nadie pensó, que iba a tener el eco que tuvo (Serrano, 2005).

Para los demás partidos y grupos de izquierda no guerrillera (Partido Socialista de los Trabajadores, Partido Comunista Revolucionario, Política Obrera y otras organizaciones menores), la dictadura impuso en un “acta institucional” especial de 1976 su ilegalización y proscripción como agrupaciones, bajo cualquier nombre con que quisiesen reorganizarse. De este modo, los asimilaba a las organizaciones político-militares, como parte de la “subversión” a la que se proponía “erradicar”. Estos partidos, que de hecho venían actuando de manera semiclandestina desde el gobierno de Isabel Perón, debido a la persecución de que eran objeto –incluido el asesinato de militantes por las Tres A y la detención de otros, puestos a disposición del Poder Ejecutivo en virtud del estado de sitio–, continuaron su militancia en

forma clandestina, en el campo sindical, estudiantil, de los organismos de derechos humanos y cultural, en algunos casos buscando hendiduras semilegales para algunas de sus actividades, tales como publicaciones culturales y juveniles, grupos y centros de estudios, además de la formación de talleres de teatro, música, cine y otras acciones artísticas y literarias.

El 5 de noviembre de 1979, el Bureau de Intelectuales del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), en una nota dirigida a la dirección nacional del partido, informaba:

Salir hacia afuera con actividades amplias pero relacionadas con los problemas democráticos que preocupan al sector, censura, desmantelamiento cultural, necesidad de difusión..., nos ha permitido detectar la situación en que se encuentran los intelectuales y nuestro rol en ese sector.<sup>10</sup>

Esa situación, puesta en papel por esa nota, se expresaba en la existencia de una multiplicidad de espacios de arte, de poesía, de música, en los que público y artistas se unían, a veces espontáneamente, otras veces dentro de determinadas estructuras, en algunos casos apoyados u organizados desde algunos partidos políticos, otras veces censurados por ellos. Estos espacios se abrían a pesar de los mandatos y las leyes, a pesar de la represión, la censura y la imposición del silencio sepulcral. Eran encuentros colectivos en los que, simplemente, se resistía.

En el caso del PST, entre esas acciones se encontraban publicaciones como *Cuadernos del Camino*<sup>11</sup> y *Propuesta para la juventud*<sup>12</sup>, y la creación por militantes y simpatizantes de ese partido de diversos talleres y grupos artísticos, como el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), el Taller de Investigaciones Musicales (TIM), el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) y el grupo Cucaño, entre otros.

En 1980, el Bureau de Intelectuales del PST organizó el Encuentro de las Artes. Magdalena Brumana lo describe de la siguiente manera:

Siete teatros nos los cedieron gratis, para hacer una acción contra la dictadura, y entonces redactamos con todos los artistas un manifiesto que era la única condición

<sup>10</sup> “A los cros. de la D.N.”, nota firmada por “Bureau de Intelectuales - A. M. I. G.”, en Fundación Pluma, consulta septiembre de 2010.

<sup>11</sup> Revista cultural de distribución legal creada por el PST, de la que se publicaron cinco números entre octubre de 1978 y agosto de 1980. Se puede consultar en [www.archivosenuso.org](http://www.archivosenuso.org).

<sup>12</sup> Revista alternativa creada por jóvenes de Quilmes, provincia de Buenos Aires, cuyo primer número apareció en junio de 1977; desde su número 6 (abril de 1978) fue financiada por el PST. Su último número (el 22) apareció en enero de 1980. Puede ser consultada en <http://propuesta77.blogspot.com.ar>.

para la función, o sea cada uno traía lo que se le cantara las pelotas, hubo de danza, de música y de teatro.

Ese manifiesto era contra la censura, por la libertad, etc., y todo estaba clarísimo que era contra la dictadura de Videla, y eso era lo que nos unía. Siete teatros gratis, hubieron cerca de doscientos eventos, y estuvieron como diez días o más, todo el tiempo funcionando, y la gente circulaba, iba caminando de un teatro a otro para ver (Brumana, 2006).

Por su parte, el Partido Comunista Revolucionario en 1981 organizó el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional, que reunió a artistas, intelectuales, científicos y personalidades democráticas opositoras a la dictadura; entre ellos, Suma Paz, Josefina Racedo, León Gieco, Aimé Painé, Antonio Tormo, Antonio Tarragó Ros, Sixto Palavecino y Diana Dowek (Stein, 1996).

Estas experiencias, que unieron a artistas consagrados con jóvenes que se volcaban al arte como forma política de expresión y resistencia, no habían comenzado con la dictadura ni terminaron con su caída. Respondían a una larga tradición, en la que confluían las búsquedas y experimentaciones de los movimientos históricos de vanguardia y las propuestas contraculturales juveniles que se desarrollaron desde la segunda posguerra, y continuaron durante la posdictadura en acciones de arte y teatro callejero, intervenciones y performances que unían el arte a la política. El grupo Bardo-Neón constituye un ejemplo de este tipo de acción estético-política desarrollada durante el tramo final del período dictatorial, que inscribe su genealogía en una larga tradición de poesía oral y de poesía comprometida y en un cruce de concepciones estéticas y posturas políticas en el cual pueden confluir tanto el realismo como el surrealismo, la poesía coloquial y las canciones populares de los 60 y 70 (tango, proyección folclórica, rock).

### **1.3 Desobediencias**

Como mencionamos en el punto anterior, por fuera de cualquier organización partidaria y las orientaciones que tuviesen se produjeron acciones de grupos que, como Bardo-Neón, eran fruto de una larga tradición cultural de resistencias frente a la represión y la censura. Las reglas transmitidas desde el poder tenían como fin marcar el camino de lo normal y etiquetar como subversivos a todos aquellos que no marchasen por ese camino, construido a partir de la restitución de ciertos valores que formarían parte del ser nacional y de la cultura occidental y

cristiana. En este sentido, los poetas y todos los artistas que insistieran en seguir un camino particular serían subversivos.

La investigadora Analía Rizzi (2005) plantea que, según su discurso, el Estado golpista se convirtió en justiciero, defendiendo/salvando a la sociedad infectada, invadida por el caos, frente al cual, debía imponerse un orden basado en valores nacionalistas y cristianos. Se trataba de una lucha entre dos discursos, el del caos y el del orden. Esta idea de caos se asociaba al desorden y a lo subversivo, así como el orden era un efecto directo del accionar justiciero de la dictadura.

El concepto de subversión fue utilizado por los militares golpistas desde la década de 1950, pero con la dictadura de Jorge Rafael Videla adquiere mayor precisión. Según Analía Rizzi, en la estructura verbal de los discursos de Videla, la subversión buscaba, entre otros fines, atacar la cultura, trastocar los valores tradicionales y destruir los valores eternos de la argentinidad (2005).

Sin embargo, esta vocación por volver el tiempo atrás no era compartida por todos. En algunos sectores de la sociedad, en especial a partir de las transformaciones culturales de los años 60, estos valores ya no tenían una vigencia tan marcada y mucho menos una aceptación unívoca. Esta idea de volver el tiempo atrás, propia de la dictadura de 1976, produjo desobediencias en diversos sectores, incluso en aquellos que veían con buenos ojos la represión sobre los grupos armados o los sectores sindicales pero no sobre el mundo de la cultura.

Este apartarse de las reglas, que tenía como fin la recuperación de las libertades, de decidir qué decir, cómo, dónde y cuándo decirlo, formó parte de la vida cotidiana de amplios sectores de la población, aunque no de manera similar. De este modo, lo subversivo aparecería como una red que se colaría entre los más diversos sectores sociales e ideológicos. Ahora bien: si todos eran subversivos, el rechazo de los mandatos del poder desaparecedor ¿convertía a todos en desobedientes?

En el caso particular de los poetas de Bardo-Neón, ¿seguir escribiendo y diciendo poesía los convertía en desobedientes? ¿No es posible pensar que fue la dictadura quien, desconociendo una larga tradición de modos de ver, hacer y sentir, estableció reglas que intentaban subvertir, es decir, trastornar, destruir un orden del cual esa tradición era testigo y parte, pretendiendo obligar a los artistas a abandonar una serie de costumbres y relecturas de

las vanguardias presentes en la cultura argentina durante todo el siglo XX que formaban parte de su modo de ver y sentir el mundo?

Estas tradiciones no formaban un camino homogéneo. Lejos de plantearse como herederos de una tradición determinada, que los unió como parte del mundo de la poesía oral, puede pensarse que el grupo Bardo-Neón se formó a partir de lo que Max Weber llamó “afinidades electivas” (2011). Se trataba de poetas provenientes de diversas tradiciones políticas y artísticas, que además formaban parte de una sociedad en permanente transformación, al menos desde la década de 1960, sobre todo a partir de la llegada de la televisión, el rock y la revolución sexual. Acaso fueron esas elecciones por las prácticas contraculturales, la crítica al modo de vida adulto, la opción por estéticas disruptivas y la confianza en las posibilidades de cambio social lo que los unió en esos espacios comunes (reales y afectivos) que transitaban en esos años de juventud. En este sentido, lo normal, el camino, el orden, no estaría configurado por la represión, el silencio y la soledad, sino todo lo contrario.

## Capítulo 2. Poetas de la ciudad

Enfrentándose a los mandatos del poder desaparecedor, un grupo de artistas provenientes de diferentes tradiciones artísticas y políticas, que pueden ser incluidos en lo que Howard Becker define como artistas cuya actividad principal no es el arte (Becker, 2008: 120-123), se reunieron con el fin de organizar recitales de poesía y formaron el grupo Bardo-Neón, en la ciudad de Buenos Aires, a mediados de 1979. Originalmente lo constituyeron Hugo Enrique Salerno, Eduardo Daniel Melgar, Victoria Sus, Vicente Forciniti, Diego Luis Arguindeguy y Luis Barroso. La mayoría de ellos escribían desde antes de la dictadura y habían integrado grupos o talleres literarios, y en algunos casos, participado en la publicación de revistas literarias.

Al tiempo que preparaban un primer recital, publicaron una primera plaqueta con poemas de los cinco integrantes, donde ya aparecía el nombre del grupo, surgido de una charla casual entre Hugo y Victoria. Luis Barroso se desvinculó de Bardo-Neón al poco tiempo y no participó en ese primer recital. En octubre de 1979 lo haría Eduardo Melgar, al tiempo que se incorporaba Alejandra Urroz. Entre mayo y julio de 1980 también Victoria Sus y Alejandra Urroz dejaron Bardo-Neón, que continuó integrado por Salerno, Forciniti y Arguindeguy hasta sus últimos recitales. En estos, por otra parte, era habitual que el grupo convocase a un “poeta invitado”, contando en distintas presentaciones con la participación de Héctor Negro, Omar Cao, Diego Holzer, Ángel Fichera y Víctor Pesce, entre otros.

Entre 1979 y 1986, Bardo-Neón realizó 29 presentaciones, solo o con otros grupos, con públicos que oscilaban entre 20 y 80 personas. La mayoría de sus recitales como grupo tuvo lugar en dos espacios que, como se verá, hablaban de la red de vínculos establecidos: la Bodega del Café Tortoni (5 recitales), en espacio cedido por la revista *Buenos Aires Tango y lo demás*, y la Biblioteca José Ingenieros (6 recitales). También realizaron presentaciones como Bardo-Neón en la Casona de Iván Grondona, MEEBA, el taller de Leo Vinci, Los Patios de San Telmo y, ya en posdictadura, en Fundart y en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural San Martín, entre otros, y además sus integrantes participaron en festivales y actividades organizadas en común con otros grupos, principalmente, la Biblioteca José Ingenieros, el Cine Club Jaén y la revista *Riachuelo*. Bardo-Neón publicó nueve plaquetas, con textos de sus integrantes y, en algunos casos, de sus “poetas invitados”. La mayor

actividad del grupo (17 recitales y 8 plaquetas) se registró en el período 1979-1981 (ver anexo n° 1).

## 2.1 De bardos e iluminaciones

El nombre elegido por el grupo Bardo-Neón era una muestra de identidad colectiva: Bardo-Neón expresaba, según los entrevistados, a los poetas de una ciudad iluminada. Así lo cuenta Diego Arguindeguy:

Y no sé por qué un día, en una segunda reunión antes de hacer el recital, Victoria y Hugo se habían juntado, habían estado charlando y les había gustado, boludeando, el nombre Bardo-Neón y ponerlo para el recital. Bardo por poeta y neón por las luces de la ciudad (Arguindeguy, 2012).

Llama la atención pensar en una ciudad iluminada frente a la universidad de las sombras y una cultura de catacumbas. Pero ¿cuál es el origen de las palabras que forman este nombre?

La palabra bardo (del latín *bardus*, y del celta *bard*, cuya raíz indoeuropea *gwer* significa alabar en voz alta) se refiere al poeta ambulante que compone y canta hazañas épicas; sus sinónimos son poeta, rapsoda y trovador. También para los budistas, el bardo es el estado intermedio entre el nacimiento y la muerte. El transcurso de la vida.

Si bien la tradición de Hugo Salerno ligada al tango podría hacer pensar en un nombre proveniente del lunfardo (*bardo*, en lunfardo es una abreviación de *balurdo*, que significa lío, embrollo, problema, molestia, y deriva de la palabra italiana *balordo*, que alude al delincuente de poca monta, inexperto), no es así. Según los poetas de Bardo-Neón, el nombre se relaciona con la idea del poeta cantor. Sí, en cambio, el juego entre bandoneón y Bardo-Neón se relaciona con la pronunciación gardeliana en la presencia de la “r” en lugar de “n”, marcando una relación con la tradición tanguera. Diego Arguindeguy, en su entrevista de 9/8/2014, se refiere a esta cuestión de la siguiente manera:

Hugo, que de “tanguero” –en el sentido despectivo del término, de cosa llorosa y melancólica y qué sé yo– no tiene un carajo, sino que es un porteño, de Boedo, que sabe muchísimo de tango, con un excelente sentido del humor, como lo ves en montones de sus poemas y sus letras, incluso jodiendo con esa cosa nostálgica

tanguera, como, qué sé yo, como “Los taitas roqueros”, “Pa’ que siga habiendo guapos”, todo ese tipo de textos que jode con la... con el folclore tanguero, con la caricatura de lo tanguero, siempre está cantando, canturreando, algún tanguito, o algún tangazo, sobre todo en situaciones siempre así [en] que se hace un silencio. Y muchas veces jode con la pronunciación, entre comillas, “gardeliana” de pronunciar las enes finales como erres, “taargo”, así, pa’ joder.

Entonces, cuando estábamos preparando el primer recital, unos días, ya no me acuerdo cuántos días antes, pero no demasiado, [...] caminando con Victoria, se puso a canturrear “bardoneón, hoy es noche de fardargo...”. Entonces Victoria le dice: “Bardo es un poeta...”; entonces él le replicó: “De neón son las luces de las calles de la ciudad”. Y entonces Victoria le dice: “Ah, pero entonces bardoneón es el poeta de la ciudad”. Y les gustó ponerlo para el recital y para el grupo. Era Bardoneón, todo junto. Se mandó en el recital, en la primera gacetilla y ahí quedó (Arguindeguy, 2012).

Los cruces entre las distintas trayectorias y tradiciones que confluyeron en el grupo aparecen en esta parte del relato de Diego Arguindeguy:

A partir de eso vinieron una serie de cuestiones. La primera es que a ellos dos [Victoria y Hugo] les encantaba. Al resto, no. Tal es así, que Vicente, otro jodón de aquellos, le decía “yo soy Nu, yo soy Eve, las mellicitas del Nueve”... Entonces lo jodían, que a Hugo no le gustó, pero el nombre igual quedó. Tampoco le gustaba a Eduardo, a Daniel [Melgar]. Tal es así que si vos te fijás en la primera plaqueta, la del primer recital, que la hizo, que la diseñó y la armó él, para romper, porque le parecía demasiado tanguero, berreta y tanguero le parecía. Entonces, para descomponer, hoy dirían deconstruir el nombre, le puso, si vos te fijás, está la palabra [cortada]: bar-do-neón. Con lo cual, Hugo, que se la envió al viejo Gandolfo, en Rosario, a Francisco, Pancho, el de *El Lagrimal Trifurca*, en la carta que le contestó dijo: ¡Uy, qué brasileiros están!, porque dice bar-do-neón, o sea bar do neón. Que tampoco le gustó un carajo a Hugo. Y en definitiva quedó “Bardo Neón”, a veces sin y la mayoría de las veces con guión en el medio. Porque el sentido es ese [...] o era el sentido que le quisieron dar originalmente Victoria y Huguito (Arguindeguy, 2012).

Esta relación está presente, de manera irónica, en este poema de Hugo Salerno:

Para ser porteño  
de los de antes  
hace falta tener voz de faso negro  
haber estado enfermo de viruela  
para que lo llamen “el tigre”  
amasijar a uno  
aunque sea al perro  
tener tuberculosis  
para morir como poeta  
haberse atendido en el Dispensario Antivenéreo  
enfermedad de hombres



que se plante la mina para justificar el tango  
querer a la vieja  
como el muchachito de Tebas.

Sin embargo, el nombre de Bardo-Neón, producto de un juego entre algunos de los integrantes del grupo, alude a la posibilidad de escribir y decir poesía en una ciudad oscura que sería iluminada por los poetas.

## 2.2 Fellini Corrientes, o la versión porteña de Ersilia

Desde su mismo origen, la trama de relaciones del grupo Bardo-Neón recuerda la descripción que Ítalo Calvino, en *Las ciudades invisibles*, hace de Ersilia, una ciudad que se sostiene a partir de hilos cuya materialidad está formada por los vínculos entre quienes la habitan. En el relato de Calvino, las personas desaparecen pero los hilos que las unen permanecen. Algunos de esos “lazos invisibles” que hacían posible la existencia de grupos como Bardo-Neón, están presentes en el relato de Diego Arguindeguy:

En el año setenta y nueve... Eduardo Daniel Melgar, Huguito Salerno y yo nos encontramos de casualidad un día caminando por avenida Corrientes. “De casualidad”... es un decir: Hugo a cada rato iba por ahí porque paraba en La Giralda<sup>13</sup> (2012).

Según el mismo relato:

Daniel quería hacer cosas porque hacía, no sé, como tres años que él había sacado las revistas *Mapuche* y *El Abuelo Nicasio* (que no llegó a ser una revista) [...] y venía retomando. Yo lo conozco a Daniel porque a través de [un] compañero mío del laburo, que era amigo de él, armamos [...] una especie de tallercito literario entre tres o cuatro; y él [Daniel] nos incitaba a escribir en ese momento, básicamente, narrativa, pero [solo] habíamos tenido tres reuniones (Arguindeguy, 2012).

Los poetas nombrados pertenecían a distintas tradiciones políticas, pero los hilos que los unían estaban formados por sus deseos de seguir escribiendo poesía. Estos lazos invisibles

---

<sup>13</sup> El bar La Giralda, en Corrientes 1453, entre Uruguay y Paraná.

convergían en lugares de encuentro en un espacio teóricamente cerrado y vacío, como el de la zona céntrica porteña. La imagen de poetas caminando por la avenida Corrientes –un desafío a los mandatos propios del estado de sitio– aparece también en el poema de Hugo Salerno, *Fellini Corrientes*:

A mi Corrientes por a... cá,  
la otra se llama Taragüí.  
Cuando Fellini se cansa de recorrer Roma filmando  
va a venir a sentarse en la ventana de la lechería  
va a apoyar la cámara en la mesa  
y filmará Fellini Corrientes.

Desde aquí se ve al ciego que vende ballenitas  
cómo se queda dormido,  
porque a la extinción de las ballenas en los mares  
le siguió la extinción de las ballenas en los cuellos.

El diarero es parecido a Pablo Neruda, cuando está con gorra.  
Pasa una mujer llevando un perro en un carrito  
que un industrial racista llamó “Changuito”;  
no sé, a lo mejor en el norte los llamen “pibitos”.

El Ramos se secó cuando Luis Luchi dejó de regarlo con ginebra.  
Ahora estará regando con chatos de manzanilla algún café de Barcelona.  
Buenos Aires se está mudando a Barcelona.  
En el año dos mil el idioma oficial de Cataluña  
va a ser el lunfardo.<sup>14</sup>

Creando un clima de intimidad, Corrientes se constituye en espacio de encuentro, ausencia y mirada crítica. Son los habitués los que saben qué significa mirar desde la ventana de la “Lechería” (Hugo Salerno llama así a La Giralda), o la presencia-ausencia del poeta Luis Luchi<sup>15</sup> en el Bar Ramos<sup>16</sup>. Son lugares y personajes desaparecidos o exiliados, que se niegan a desaparecer, que se resisten a partir. Pero también son espacios simbólicos desde lo político y lo cultural.

<sup>14</sup> Este poema fue incluido en varios recitales de Bardo-Neón y en su plaqueta número 5 (“Partituras”), de mayo de 1980.

<sup>15</sup> Luis Yanischevsky (1921-2000), que siempre firmó Luis Luchi, poeta argentino que integró el grupo “Gente de Buenos Aires” (donde participaron, entre otros, el poeta Roberto J. Santoro (detenido-desaparecido en 1977), el artista plástico Pedro Gaeta, el actor Héctor Alterio y el músico Eduardo Rovira). Luchi, obrero gráfico y vendedor de libros, ex integrante del PC y luego adherente al anarquismo, referente para muchos poetas más jóvenes (entre ellos, Hugo E. Salerno y Omar Cao), se radicó en Barcelona, España, a mediados de la década de 1970.

<sup>16</sup> El Bar Ramos estaba en Corrientes 1604, esquina Montevideo.

Así como Fellini muestra una Roma decadente, el Fellini de Hugo Salerno muestra con nostalgia una calle Corrientes viva, con gente viva. Y lo muestra desde sus lugares de encuentro. Desde un quiebre del estado de sitio: Corrientes vive de noche, no hay toque de queda para los poetas.

Nuevamente la poesía repone los objetos, los lugares y los actores, explicitando una mirada crítica y haciéndolos reaparecer. El poema habla del exilio pero también de la permanencia, de la reapropiación de los lugares y los recuerdos. Diego Arguindeguy continúa su relato en el que aparecen los vínculos, los lugares de encuentro pero también la acción:

[Eduardo] dice “che, tendríamos que juntarnos para hacer algo”, un recital, algo, no me acuerdo la conversación exacta. La cuestión es que, no termino de entender cómo, a unas pocas semanas de eso nos juntamos en el buffet arriba de la SADE, Vicente, Hugo Salerno, Luis Barroso y Victoria Sus, no me acuerdo si alguien más. Dijimos “¿por qué no hacemos un recital?” qué sé yo, pedimos la Casona de Iván Grondona, no me acuerdo qué día tenía disponible y empezamos a organizar un recital, de distintas formas nos juntamos. Nos pasamos textos como para elegir. Yo me acuerdo que un día me junté con Victoria, que casi vamos en cana en Los Pinos,<sup>17</sup> para seleccionar material de lo que íbamos a leer (2012).

En este fragmento de la entrevista podemos ver, por un lado, la presencia de prácticas de expresión poética previas a la dictadura que, evidentemente, siguen sucediendo más allá de la represión. Por el otro, queda claro el carácter colectivo de esta experiencia, reafirmando la idea de mundos del arte de Howard Becker. En este esquema el arte se concibe como una red de cooperación y un fenómeno social. En el caso de Bardo-Neón, Vicente Forciniti nos cuenta:

¡Claro, claro! Pero era como una ceremonia todo. Era como una ceremonia. Yo me acuerdo que nosotros antes de salir a recitar, o hacer algún recital, yo siempre les decía a Diego y a Hugo que no teníamos que estar nerviosos, que este era el momento de mayor armonía en la vida de nosotros, porque es ahora, y vamos a tener la oportunidad de ser nosotros mismos. El único lugar en el que no actuábamos era arriba del escenario.

---

<sup>17</sup> El bar Los Pinos se encontraba en la vereda impar de Corrientes, casi esquina con Rodríguez Peña. Hasta el golpe de 1976, era el bar preferido de actores y estudiantes de teatro. Durante la dictadura eran frecuentes allí y en otros bares de Corrientes los “procedimientos policiales”, cerrando el local con todos los clientes adentro, a los que se pedían los documentos y, eventualmente, se les registraban las pertenencias. Es la situación a la que alude Diego en su encuentro con Victoria. Por ese motivo, los partidos políticos prohibían a sus militantes tener citas de encuentro en los bares de la avenida Corrientes, en general, y Los Pinos, el Ramos, El Foro y La Paz, en particular.

Pero era eso, ¡la alegría de estar como pez en el agua! Y se iban formando situaciones teatrales con los mismos poemas, ¿no? Generalmente lo recibía todo la gente, lo recibía todo, todo, todo. Porque estaba implícito, algo primario, ¿viste? ¿Ejemplo? Qué sé yo. Por ejemplo, se te ocurría en un recital poner una red, entonces, que vaya de una punta a la otra del escenario y bueno. La red, eso era imposible por el costo económico, nada más. Aparte, si nosotros no teníamos tiempo de llevar una red... entonces ¿qué hacíamos? Incitábamos a la gente a que usaran la imaginación, y sacábamos un trapo rejilla, entonces [...] Diego o yo o Hugo decíamos esto, usted imagínese una red, [risas] y le explicábamos a la gente. Era todo verdad. Que la red esa me la había prestado la madre de Diego. Que se la tenía que devolver porque era el trapo rejilla de la cocina. Entonces se creaba una...

Era más real esa red que no estaba. Yo creo que si le ponías la red era más el *Cirque du Soleil* que otra cosa.

Claro. Era la magia de la palabra y era la magia de convocar a la imaginación (Forciniti, 2014).

## 2.3 Tradiciones y trayectorias

El historiador Marc Bloch, quien fuera miembro del movimiento *Franc-Tireur* y del directorio de los Movimientos Unidos de Resistencia en la Francia ocupada, torturado y fusilado en 1944, en su libro *Apología para la historia o el oficio de historiador* (1996) se coloca en un lugar de equilibrio entre lo que llama “los escudriñadores de los orígenes” y los “devotos de lo inmediato”, planteando que “un fenómeno histórico nunca se explica plenamente fuera del estudio de su momento”. Efectivamente, para el estudio de estas experiencias artísticas de resistencia cultural se pueden trazar vínculos con innumerables tradiciones, entendidas como actos de transmisión de saberes, valores y estándares (Williams, 2008), que influyeron en las maneras de hacer que intentamos reconocer en dichas acciones. Pero... ¿dónde buscar el origen?

Estas tradiciones, conformadas por las lecturas, las músicas, las ideologías, todo lo visto, oído, olido y tocado por los poetas, pueden inscribirse en aquello que Greil Marcus condensa en la frase “algo estaba en el aire” (2011), refiriéndose a ciertas tendencias presentes en distintos lugares al mismo tiempo que llevaron a los jóvenes a rebelarse contra los mandatos impuestos desde el poder. Y pueden pensarse también como parte de una “estructura de sentimiento” (Williams, 2009) que, aunque intangible, configura a través de experiencias culturales y vivencias el tono de una época.

No obstante, en estas resistencias colectivas podemos advertir cruces entre tradiciones contrapuestas que implicaban prácticas de militancia, de organización y de carácter estético diferenciadas. Los valores transmitidos en cada una de estas tradiciones establecerían determinados lazos, tensiones e incluso contradicciones en estos espacios compartidos de resistencia. Estas tradiciones, como afirma Paul Ricoeur, viven, se explicitan, se prolongan y se resignifican continuamente gracias a la interpretación (2008). En esta transmisión y en los nuevos sentidos dados a las memorias colectivas interpretadas se constituye la tradición revolucionaria, polisémica, poblada de contradicciones y mediatizada por una multiplicidad de negociaciones y acuerdos que permitieron el esfuerzo colectivo de resistencia reflejado en estas páginas. En la realización de estas experiencias se hallaban comprometidos diferentes aspectos de dichas tradiciones. Algunas relacionadas con el arte y otras relacionadas con la política.

Entre las tradiciones comprometidas con el arte podemos diferenciar sobre todo aquellas relacionadas con relecturas y resignificaciones acerca del realismo y del surrealismo. En cuanto a las tradiciones políticas, en especial las vinculadas al estalinismo, al trotskismo y al anarquismo, pueden haber influido en los modos de militancia y de organización de las experiencias artísticas.

De hecho, la mayoría de los conceptos que estamos “revisitando” en este trabajo adquieren significaciones diversas al ser interpretadas por cada una de esas tradiciones. La adhesión a alguna de ellas tendrá como consecuencia la presencia de memorias en disputa. Cada tradición había sido construida y transmitida a partir de experiencias previas de resistencia de artistas militantes, como la participación en las acciones antifascistas durante la Guerra Civil española y la lucha contra el nazismo, el movimiento de teatro independiente, las experiencias de lucha dentro de los gremios y asociaciones de artistas (Asociación Argentina de Actores, Sindicato Argentino de Músicos, Asociación Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA), Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), entre otros), experiencias de lucha de la década de 1960, como *Malvenido Mister Rockefeller*, *el Homenaje al Vietnam* y *Tucumán Arde*, y las persecuciones de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) a actores, cineastas, artistas plásticos, etcétera.

Así como las experiencias estudiadas hasta ahora parecen estar influidas por las tradiciones y las prácticas de las experiencias artísticas y políticas del siglo XX, la memoria de la resistencia durante la dictadura se ha constituido también en tradición para aquellos que

resisten en el período posterior a 1983. Todas estas experiencias que desde el pasado van construyendo una tradición de lucha, y las que estudiamos en este trabajo, no constituyen una mera enumeración sino que han servido para constituir una memoria colectiva de la resistencia.

Esta convivencia entre tradiciones políticas y estéticas enfrentadas llevará por un lado a una negociación y conciliación que tendrá como fin la cristalización de una memoria colectiva o bien a la implementación de un campo de disputa entre las diferentes memorias, individuales y grupales, cuya interpretación del pasado se halla influenciada por las diferentes tradiciones y cuyo resultado serán las diversas reescrituras de la historia (Pollak, 2006). Sin embargo, podríamos preguntarnos: ¿por qué seleccionar algunas tradiciones y olvidar otras?

Tal vez la respuesta se encuentre en cada una de las trayectorias individuales y colectivas de los poetas de Bardo-Neón, en los mundos del arte en los que cada uno de ellos había participado, que si bien no determinaron su acción concreta dentro del grupo, sí pueden haber influido en ciertas elecciones en cuanto a qué decir, cómo decirlo, cómo escribirlo: la experiencia poética de Hugo Salerno, los talleres organizados por Eduardo Melgar, la relación de Vicente Forciniti con la escultura y los collages.

Eduardo Melgar, Vicente Forciniti y Luis Barroso habían formado parte de un taller literario e integraban el grupo Aparte del Punto (que editó una antología de sus integrantes y no llegó a publicar una revista literaria que tenía proyectada); en forma previa, Melgar había editado la revista literaria *Mapuche*, en la zona sur del Gran Buenos Aires, y al igual que otros miembros de Bardo-Neón, tenía vínculos con la filial de esa zona de la SADE y el grupo editor de la revista *Suburbio*. Hugo E. Salerno, con Omar Cao e Isabel Ortiz, había formado el grupo *La luna que se cortó con la botella*, que editó el primer número de la revista del mismo nombre y que mantenía una estrecha relación con el grupo rosarino de *El Lagrimal Trifurca*, cuya revista tomaban de modelo para su propia publicación. Salerno, con Cao, había publicado ya su primer poemario, *Uno de dos*. Diego Arguindeguy, paralelamente al inicio del grupo Bardo-Neón, colaboraba con la revista *Propuesta para la juventud*. Victoria Sus, además de poeta, era actriz. Tres de ellos hasta hacía poco habían cursado estudios universitarios, que no completarían: Melgar y Forciniti, Medicina en La Plata; Arguindeguy, Abogacía en la UBA. Si bien en la formación del grupo no incidió ninguna organización política o ideológica, sus miembros tenían o habían tenido diversos grados de vinculación con sectores de izquierda.

Vicente Forciniti, nacido en el sur de Italia, cuya familia tenía un puesto en el viejo mercado del Abasto, nos cuenta cómo fueron los orígenes de su relación con la poesía, de la palabra dicha y de la posibilidad de transmitir imágenes, olores, sabores, a los poemas homéricos de la antigua Grecia:

¡Qué no daría yo por escuchar la voz de Homero! ¿No?

Porque vos abrí, qué se yo, no sé, un libro de una tragedia griega, y ya cuando abrí la tapa parece que abrí una ventana que está frente al mar, al leer la primera palabra. Ya cuando empezás a leer, por más que no tengas una instrucción teatral, nada, ya la oralidad de lo que escribió Homero es para decirla en voz alta y declamándolo porque está frente al mar. Pero eso tiene mar como Cuba. ¡Tiene mar por todos lados!

Entonces en todo lo que se escribió en Grecia está presente el mar, Y el mar está en la Victoria de Samotracia, en las metopas del Partenón, ¿entendés? Y está en todo eso (Forciniti, 2014).

Podríamos encontrar innumerables líneas de tradiciones en las trayectorias de estos poetas. Desde el uso de la palabra dicha en Homero, los proletarios que le quitan horas al sueño para escribir sus panfletos, los poetas de la Resistencia durante la ocupación nazi en Francia, las tradiciones culturales antifascistas entre los artistas e intelectuales argentinos, las rupturas y los cambios en las costumbres a partir del fracaso de las reglas impuestas desde la modernidad europea.

Sobre las trayectorias artísticas de los integrantes del grupo Bardo-Neón, consideramos que pueden ser incluidas dentro de lo que Howard Becker (2008: 120-121) denomina “artistas cuya actividad principal no es el arte”. La mayoría de ellos tenían ocupaciones que no estaban vinculadas a la actividad literaria o cultural: Eduardo Melgar y Diego Arguindeguy eran bancarios; Victoria Sus, empleada municipal; Hugo E. Salerno, jardinero. Solo Luis Barroso tenía un empleo en cierta forma vinculado a la escritura, en una agencia de noticias. A diferencia de otros lenguajes artísticos, más atravesados por cuestiones relacionadas con la circulación de bienes artísticos, los poetas pertenecen al campo de los artistas cuya actividad principal no es el arte, y cuya trayectoria como artistas requiere de un esfuerzo personal para llevar a cabo las experiencias. Vicente Forciniti reafirma esta idea:

Pero por ahí te tengo que decir que era algo todo hecho a los ponchazos, ocasionalmente, sin ningún tipo de apoyo económico, o sea, también es eso, porque, cada uno tiene que trabajar para sobrevivir (2014).

También nos habla de sus inicios como poeta:

Mirá. Yo cuando iba a la escuela, a la escuela primaria, en 5° grado, yo escribí un poema, y el maestro se lo mostró al director, y el director se lo mostró a la censura y la censura me vino a buscar para ficharme [risas]. Fue así, es cierto. Mirá. ¡Yo me enamoré de la palabra! Como te podés enamorar de la pintura, o sea, es lo mismo, es lo mismo. Además que la palabra es un ideograma y la pintura es otro ideograma. Y es eso. Vos ves todo desde ese punto de vista. Pero no quiere decir que vos lo puedas hacer. Pero vos sabés que lo podés hacer, o sea, con trabajo, ¿no?

Con trabajo quiere decir poner la mente en funcionamiento a la creación. La creación es un músculo. El que no juega nunca a la pelota, juega un partido y al otro día le duelen todos los huesos. Ahora, después están los jugadores, ¿viste? ¿Y por qué son jugadores? Porque se tomaron el trabajo de serlo. Y la poesía también es un trabajo. Los libros, las novelas no se escriben solas. Hay todo un fabuloso trabajo atrás, pero bueno, pero también está eso, ¿no? La necesidad de escribir, ¿no? Que eso ya es otra cosa (Forciniti, 2014).

Esas trayectorias individuales se ven transformadas a partir del encuentro, de la formación del grupo. Frente a la pregunta:

¿Ustedes cómo se habían conocido, o se conocieron en Bardo-Neón?

Vicente responde:

Sí. Nosotros dos [refiriéndose a Diego] sí. Formándolo. Empezando a formarlo. A través de un amigo en común. Yo tenía un amigo que vivía en Lomas de Zamora, Eduardo, que era compañero mío de primer año de Medicina, y así fue como me lo presentó a Diego, un amigo, Eduardo escribía, “mirá, yo tengo un amigo que vive en Lomas” y todo, y bueno, fue así.

Diego Arguindeguy agrega:

Sí. Fue como empezó. Porque nos encontramos, yo a Eduardo lo conocí a través de un compañero que era también amigo de él, que era compañero mío del trabajo. Y empezamos a formar como una especie de grupito, de tallercito de... para escribir. Y un día nos encontramos en la calle con Hugo y charlaron entre ellos dos: ¿por qué no hacemos algo? ¿Por qué no nos juntamos? Llamemos a varios para hacer un recital. Y así empezó. Eduardo se conectó con él, con varios más, y nos conocimos allá en el bufet de la SADE.

Y lo primero que me leyó [Vicente], y creo que a partir de ahí nos hicimos amigos, era “Almagro 50/60”<sup>18</sup>, que todavía no tenía título.

Sí. Fue ahí donde nos encontramos la primera vez y [vos me dijiste] “Mirá, escribí algo” y ya está.

Vicente afirma:

Hay gente con la cual tenés onda (Forciniti, 2014).

---

<sup>18</sup> El texto de este poema está incluido en el anexo n° 2.



Afinidades electivas frente a trayectorias diversas son elementos presentes en la construcción del grupo Bardo-Neón.

Si bien el concepto de resistencia tiene su origen en la resistencia francesa, la de los republicanos españoles y la peronista, muchos jóvenes que resistieron a la dictadura retomaron las maneras de hacer y los rituales de esas experiencias, reelaboraron estos conceptos, así como las tradiciones políticas y artísticas que los sustentaban, dando una mirada propia a sus acciones, contradiciendo el deber ser de la “cultura occidental y cristiana” sostenida por los militares represores. Un ejemplo de esto fueron las acciones organizadas alrededor de la revista *Propuesta para la Juventud*, creada por un grupo de jóvenes de Quilmes. Diego Arguindeguy nos cuenta:

*Propuesta* era como la punta del iceberg de todo un movimiento que había. Así como *Propuesta* nace como una revistita hecha con cero (los primeros números, digo, con cero presupuesto por un grupo de pibes del Normal de Quilmes), de pibes adolescentes que en el marco de que está prohibido todo y no se puede hablar, terminan sacando una revista subterránea, de las cuales había de todas las calidades, medidas, seriedad, intenciones, ideología y no ideología, muchas rockeras, muchas no rockeras, muchas más intelectuales, había realmente de todo, de la cual *Propuesta* se convierte también en una expresión.

*Propuesta* no era subterránea, tenía difusión en quiosco en forma regular, comercial, pero sí quería recoger eso, expresarlo y darle orientación, coordinación, lo que fuere.

En muchas de esas revistas pasaban cosas así. No eran revistas de. Funcionaban como unidades de acción o como revistas que se hacían sobre la base de un cierto consenso, y de cierto respeto o de cierto límite con respecto a los posicionamientos. Lo que unía todo eso era el carácter antidictatorial (Arguindeguy, 2012).

De este modo, la publicación tomó la posta de las artes de hacer de la prensa obrera concebida, según Rancière en *La noche de los proletarios*:

esas noches arrancadas a la sucesión del trabajo y del reposo: interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas, donde se prepara, se sueña, se vive ya lo imposible [...]. Noches de estudio, noches de embriaguez. Jornadas laboriosas prolongadas para entender la palabra de los apóstoles o la lección de los instructores del pueblo, para aprender, soñar, discutir o escribir (Rancière, 2010: 20).

Poetas que no escribían solamente por el placer de escribir, revistas que, a la vez que transmitían palabras, construían mundos del arte, estrechaban vínculos, concertaban encuentros. ¿Podemos considerar esta apropiación y reelaboración de la escritura de los

primeros obreros organizados en plena revolución industrial como una experiencia de resistencia? Tal vez la respuesta se encuentre en este fragmento en el que Robert Desnos retoma el sentido de la escritura nocturna y clandestina, equiparándola con otros *oficios de la resistencia*:

*[...] Je vous salue vous qui dormez*

*Après le dur travail clandestin*

*Imprimeurs, porteurs des bombes, déboulonneurs de rails, incendiaires,*

*Distributeurs de tracts, contrebandiers, porteurs de messages*

*Je vous salue vous tous qui résistez, enfants de vingt ans au sourire de source*

*Vieillards plus chenus que les ponts, hommes robustes, images des saisons,*

*Je vous salue du nouveau matin [...]* (Seghers, 1978: 138).

El poeta hermana aquí a los que escriben, los que ponen las bombas, los que llevan los mensajes, los que resisten.

## **2:4 Mundos del arte**

El concepto de “mundos del arte” de Becker (2008) nos ayuda a comprender la posibilidad de que, de manera programática o no, se formaran redes de solidaridad y cooperación entre quienes, frente a los mandatos, reglas y persecuciones de la dictadura, habían decidido hacer todo lo contrario, es decir: hablar cuando se debe callar, hacer poesía cuando se deben hacer “cosas útiles”, estar juntos cuando debíamos estar separados, sentir cuando el mandato era estar anestesiados, y salir a la calle cuando debíamos permanecer guardados dentro de las “catacumbas”.

Obviamente, estas redes o mundos del arte no incluían a toda la sociedad, sino que se iban vinculando de boca en boca, por medio de anuncios en revistas subterráneas y alternativas, a partir de grupos de pertenencia en talleres, escuelas o instituciones permeables a estas iniciativas. Fuera de estos espacios no oficiales y más bien marginales del mundo cultural, los silencios y las catacumbas sobrevivían sin alteraciones. Un ejemplo de esto es el testimonio de Laura Burstein, en ese entonces estudiante de Bellas Artes:

Un poco antes de la democracia se realizaron encuentros. Lo que sí fue una cosa piola, de trabajo en común y qué sé yo, fueron los Encuentros en el Parque. Era un grupo de gente que se había metido a armar actividades de expresión y de plástica y de música y qué sé yo, en distintos parques de Buenos Aires, y hacían un encuentro cada dos o tres meses y era totalmente abierto, gratuito.

Y bueno. Todo se organizaba en base a las mismas colaboraciones que la gente iba... con esa guita se pagaba la siguiente...

Ya estábamos en el 82. Esto fue en el 82, exactamente. Y ahí sí había como muchas ganas... era como una explosión de largar cosas, de hacer cosas libremente en una plaza y... ir, y que nadie te diga “no se puede”.

Había distintos sectores en el parque y en cada sector había un rubro distinto, una actividad distinta y en un horario diferente. En un lugar había algo de música, en otro lugar había un juego en el que participabas pintando, en otro lugar había un taller literario. Empezaba 10 de la mañana, once, y terminaba a las seis de la tarde. Re lindo fue. A los primeros fui como espectadora, y después me enganché tanto que me metí también. Ya estaba todo muy armado cuando yo me metí. Aparte, entré a colaborar (Burstein, 1998).

Pompeyo Audivert también relata su experiencia en cuanto a su participación en redes que conformaban mundos del arte a partir de afinidades electivas:

Yo me ligué al arte, con mi cuerpo, con mi alma, en la época de la dictadura, cuando, siendo adolescente, a los 15, 16 años, con un grupo de amigos, siguiendo a un grupo de amigos que habían decidido empezar a estudiar teatro, para no quedarme colgado, empecé; me metí a hacer teatro yo también con Alejandra Boero en aquella época y me entusiasmó mucho. El teatro no era una perspectiva para mí, nunca lo había sido, pero a partir de ese encuentro casual con el estudio de teatro, se me despertó algo que seguramente estaría en mí esperando ser activado y empecé a hacer teatro sin cesar desde esa época hasta hoy. Era una época muy intensa, peligrosa, la época más dura de la dictadura. Uno, a esa edad... todos, bah, pero los jóvenes especialmente, éramos perseguidos de cualquier modo: a algunos nos llevaban por averiguación de antecedentes en todo momento; estar en la calle era estar expuesto todo el tiempo a ser llevado a alguna comisaría, por esa política de amedrentamiento colectivo que existía en ese momento. Y entonces también empecé a hacer expresión corporal, que era algo que se hacía mucho en esa época. Notable la cantidad de estudios de expresión corporal que había (yo tomaba en tres lugares distintos) y ahora no existe casi la expresión corporal. O sea que en esa época, de algún modo, era escapar de la cana, de los milicos que tenían copada la realidad histórica, la calle, era de algún modo puertas adentro; la libertad se encontraba, paradójicamente, puertas adentro, de algún estudio de teatro, de algún estudio de expresión corporal, en donde uno podía de algún modo recuperar su libertad y practicarla a través de las diferentes disciplinas artísticas que proliferaron, mucho. Curiosamente, la dictadura fue responsable de la creación de un campo de investigación artístico de gran intensidad, de gran variedad. Ahí empieza mi actividad artística. Los milicos, de algún modo, tienen que ver con que yo sea actor, es curioso (Audivert, 2010).

En muchos relatos encontramos vínculos entre las distintas experiencias. Cuando se le pregunta a Laura Burstein si había concurrido a las Jornadas del Color y de la Forma, nos muestra las similitudes y diferencias respecto de los “Encuentros en el Parque”:

G- ¿Vos habías ido a las Jornadas del Color y de la Forma?

L- Era una cosa así. Pero las Jornadas del Color las organizaba el museo. Era una cosa así, pero, lo organizaba un grupo independiente, y este grupo independiente estaba formado por gente de Bellas Artes, había gente de la escuela de Pichón [Rivière] me acuerdo, eso fue re lindo.

Y en esa misma época yo me enganché en eso que te dije de las cooperativas de teatro y qué sé yo.

Yo cuando estaba en 3° año ya hubo unas Jornadas del Color y de la Forma... 78. Lo que pasa es que no era algo difundido. ¿Cuánta gente iba a las Jornadas del Color? (Burstein, 1998).

También encontramos en algunas entrevistas que quienes concurrían a algunas experiencias por invitación de boca en boca, también concurrían a otras, en espacios oficiales como el Teatro y el Centro Cultural San Martín o el Teatro Nacional Cervantes. Laura Burstein nos cuenta:

A los recitales gratis en el San Martín yo también iba, pero de más grande. Y... yo estaba en la Pueyrredón... 80, 81, por ahí (1998).

Esta investigación sostiene como hipótesis que en ese “hacer” del arte, todos los que participaban en proyectos como encuentros, recitales, cineclubes, revistas, como organizadores, como público, como artistas, como ayudantes (los que preparaban el café, los que clavaban clavos para armar la escenografía, los “plomos” que cargaban los equipos de los músicos, etc.), conscientemente o no, estaban resistiendo a la dictadura, no en el sentido mecánico de reacción frente a una acción, o de “héroes resistentes”. Para ellos, la resistencia adquiere otros sentidos que resulta imprescindible explorar. Ante la siguiente pregunta:

¿Y ustedes cómo decidían lo que iban a hacer en cada recital?

Vicente Forciniti responde:

Nosotros teníamos algo que era lo que nos empujaba a hacer. Era la alegría de crear. Hacíamos un planteo sobre una lectura, entonces Diego decía: “¿Y por qué no hacemos esto?” Si vos lo veías de afuera, era una puesta en escena lo que hacíamos. Con todos sus defectos, yo creo que cualquiera de nosotros, con los guiones que rescató Diego, agarramos un grupo de teatro y te hago una obra de teatro, pero, así, redondita, ¿eh? (Forciniti, 2014).

Diego Arguindeguy agrega:

No se puede decir que tenía un tema, en el sentido tradicional, sería, trabajar sobre Villon, por ejemplo, estructurar algo a partir de una idea de Villon, entonces insertar los demás poemas para hacerle decir otra cosa (Arguindeguy, 2014).

Vicente afirma:

A partir de un elemento, el caballete, la soga, la red, es decir, eso generaba mil posibilidades [...] (Forciniti, 2014).

Según Diego:

Y después por ahí, era al revés. ¿Por qué no metemos un caballete acá?, y a partir de ahí, eso se terminaba convirtiendo en el eje de un recital, pero porque iban creciendo las ideas de qué uso darle a eso. Por ahí era un fragmentito, un pasacalle entre dos poemas (Arguindeguy, 2014).

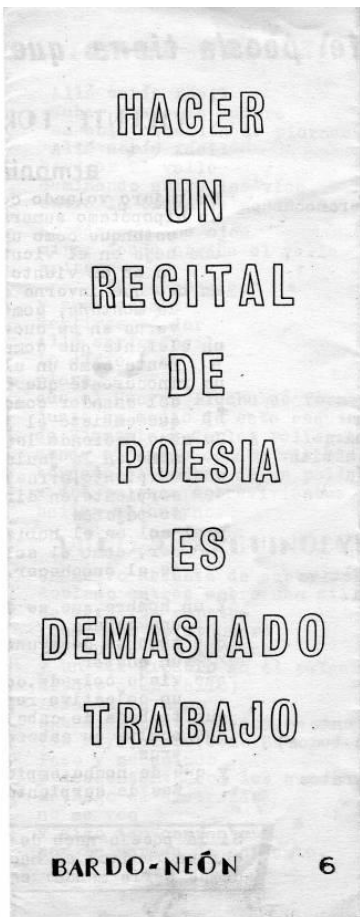
Vicente expresa:

Pero aparte hacíamos situaciones, que ahora yo las veo, a través del tiempo, eran súper teatrales. Porque de golpe proyectábamos, proyectábamos a la Gioconda, y después uno de nosotros tenía clavado un puñal en la espalda, y se paraba de espalda y entonces proyectábamos la espalda, era la Gioconda con el puñal. Y era algo como “quien quiera entender que entienda”, ¿viste? Pero dentro de ese clima, de ese contexto, de esa puesta en escena, se lograba una atención del público que era brutal.

No era, bueno, “¿vos que vas a hacer?”, que eso era lo que hacían los grupos literarios, ¿no?: se reunían, vos leés tal poema, yo leo esto, a ver, bueno, a ver, el guitarrista toca algo y ya está. Bueno. Eso es otra cosa.

¡Y la actitud! Nosotros éramos, yo, me considero, de vanguardia. De vanguardia en el sentido jocoso de la palabra. ¡Claro, porque, era una fiesta! (Forciniti, 2014).

Por otra parte, en la plaqueta n° 6, *Hacer un recital de poesía es demasiado trabajo*, podemos observar el modo en que se organizaban estos mundos del arte como espacios colaborativos en los que cada uno aportaba lo necesario para la realización de cada recital.



### PARA HACER

**1:** Hay que sacarle la s-fonía a un grupo de personas (no menos de tres) y ponerles a meditar, pedir especiales de bondiola, discutir, tomar vino y café durante una quincena, para que, en los últimos dos días, decidan qué hacer desde un escenario.

**2:** Convencer a no menos de tres guitarristas que NO se les va a pedir que toquen un par de temitas para despertar al público cada tanto.

**3:** Conseguir lugar, tratando de que la fecha no coincida con un partido de la Selección.

**4:** Hacer entender (a los dueños de casa e a tutti quanti) que BARDONEÓN no es un "bandoneón canyengue", y que no se trata de un espectáculo de tongo (ni tampoco de tango, aunque quién sabe).

### UN RECITAL:

**5:** Trabajar y trebejear con sogas, pelos, papeles y otros cachivachnes durante una semana (o convencer a un pariente que lo haga), repitiendo a razón de cada tres minutos: "Sí va a ser un recital poético; no estamos locos, ya vas a ver para qué sirve tanta "parafernalia", etc.

**6:** Leer, leer, leer, con voz suave, a los gritos, haciendo o no piruetas, y volver a leer.

**7:** Armar un volante, plaqueta, suelto, o cómo se llame y repartirlo (para cuando Ud. lea esto, habrá un poeta más que se ha quedado chico).

**8:** Lograr que el público colme la sala y sea puntual (en eso estamos...)

**9:** Cargar con un montón de bultos y llegar al sitio a tiempo.

**10** Y para colmo de todos estos males y esfuerzos:

**en un recital de poesía tiene que haber (además) poesía (uff!!!)**

lú sería fdeíl  
bir hasta la cumbre  
solo cuestión de piernas.  
lú sería fdeíl  
dear el valle  
inendo entre las vís  
re la bruma de mañana de verano  
adarse los ojos  
ar desde arriba el valle  
ter

"Sube conmigo"

as cosas.  
tirse cóndor  
f sería fdeíl.  
ifficil es  
o  
el Huayna Picchu se forme  
o en medio de esta esquina  
fiamonte y Carlos Pellegrini  
le el único cóndor visible habita  
lado al hombro de un policía  
se palomas sobrevivientes  
en un huayno.

**HUGO L. ARGUINDEGUY**

etro sesenta de subte-colectivo  
lado entres sobre una silla  
aira los zapatos  
renta no estándar  
culpa del empeine  
a tío grosero en el pulgar  
ido a un calle)  
anta la mano  
mide cuatro dedos en su frente  
suya, claro, como nos pasa a todos)  
o y me saludo  
scontento con los autorretratos  
ago el distraído  
se veo  
lgo tan campante  
la vereda de enfrente.

**VICENTE FORCINITI**

**armonía**

Un pájaro volando como un pájaro  
un hipopótamo sumergiéndose en el  
estaque como un hipopótamo  
una hoja en el viento como una ho-  
ja en el viento  
un oso que inverna en su cueva en  
la montaña, como un oso que in-  
verna en su cueva en la montaña  
un elefante que come y camina lento-  
mente como un elefante  
un rinoceronte que embiste el jeep  
del cazador como un rinoceronte  
que embiste el jeep del cazador.  
Un mono haciendo los piruetas de un  
mono en la joule de un mono  
una serpiente,arrastrándose como una  
serpiente, en dirección a un nido  
de pájaros  
y el sol en el horizonte al anoche-  
cer, como el sol en el horizon-  
te al anochecer.

Y un hombre, que se despierta pájaro  
una mañana  
que toma su desayuno velozmente como  
un cantor  
que viaja colgado, como un mono, de  
un colectivo repleto  
que trabaja de caballo de carga  
que oculta su cabeza como un aves-  
truz  
y que de noche, empieza a tener sue-  
ños de serpiente.

Despacio  
lento  
Círculo de cristal  
sondar sin llevar  
más peso que el  
cuor

umentar el sol  
quemar lo seco  
sondar  
seguir  
seguir  
Colores que aparecen cerrando lo  
oj  
Volver  
mirar el tiempo que no ve  
Resoñar el tiempo olvidado  
Sacar los colores afuera  
Vomitara un arcoíris

**HUGO E. SALERNO**

Espera sentado en el café  
mirando cada tanto por la ventana  
el pocillo es la urna funeraria  
de un pueño quebrado  
Espera  
le pega una ojeada al diario ultralei  
pide otro café  
Espera  
ya no mira por la ventana  
ya no relea el diario  
Espera  
Entró al café con el primer pantalón  
y ya hace diez años que se jubiló  
Espera.

"Si la poesía nace de la necesidad de amarnos, entonces ha-  
cer un recital es hacer el amor en la poesía, algo así. Lo  
demás sería mandar cartas diciendo "te quiero"." BARDON-NEON

Ediciones  
BARDON-NEON  
Año 1989. 110 p. chm

Siguiendo el planteo de Howard Becker (2008), la obra siempre revela indicios de la cooperación efímera, muchas veces rutinaria, que hace que la experiencia artística perdure. Desde quien hace el café, compra los elementos necesarios para la escenografía, colabora en el armado: todos conforman de ese modo una red interna dentro del mundo del arte que hace posible que se realice el trabajo o producto artístico final (Becker, 2008: 17).

En el caso de nuestro objeto de estudio podemos observar, siguiendo este concepto de Becker, el modo en que se establecen redes de trabajo colaborativo conjunto. El primer paso que se plantea para hacer un recital de poesía ya muestra la idea del recital como acción colectiva en la que se juegan las afinidades que llevan a ciertas formas de comunión. No es común compartir meditación, vino y bondiola entre personas que no se sienten cómodas entre sí, sobre todo en años donde la desconfianza era un modo de vinculación muy extendido entre las personas.

En el segundo paso se diferencia claramente el tipo de recital más ligado a la poesía performática y se pone de manifiesto la preeminencia de la palabra dicha por sobre el entretenimiento, así como también la presencia de un público atento y participante. "que no se duerme" ante las palabras.

En el tercer paso es donde puede notarse más claramente la existencia de redes entre quienes comparten ese mundo del arte: la única forma de conseguir un lugar en el cual

realizar los recitales (en el caso de Bardo-Neón, la Casona de Iván Grondona, la Bodega del Café Tortoni y la Biblioteca José Ingenieros) es a partir de la existencia de estas redes.

El cuarto y el décimo paso conforman un ejercicio de identidad; dejar claro que Bardo-Neón es la unión de los poetas de la ciudad para los cuales la función de estos recitales es seguir escribiendo (y diciendo) poesía.

El quinto y el noveno paso muestran, por un lado, el trabajo colectivo, pero también dejan establecido que el poeta es un trabajador del arte. Decir que el poeta es un trabajador remite a una idea de artista que se aleja del genio creador que produce de manera solitaria en el atelier o en el escritorio. Sin embargo, pensar el arte como trabajo colaborativo no implica, de ninguna manera, ignorar las huellas particulares que ese artista deja sobre la superficie textual, los tonos, los modos, los movimientos, las luces y sombras. Según Becker (2008: 30-31), la poesía, en especial la poesía oral, parece ser un trabajo solitario. Sin embargo, los poetas tienen como compañía, como telón de fondo, toda una serie de tradiciones comunes que dan sentido a su trabajo. Tanto en la acción poética como en la escucha atenta del público, esas tradiciones están presentes y ayudan a dar sentido a la palabra dicha.

El sexto y el octavo paso nos hablan de la relación con el público, de la palabra dicha, de los tonos, de los matices y de la diferencia entre leer para sí y leer para otros, en voz alta, diciendo, pero también de la escucha atenta. No es menor que ponderen la lectura en voz alta en los últimos años del gobierno de Isabel Perón y los inicios de la dictadura, cuando desde el Obelisco porteño la frase “el silencio es salud”<sup>19</sup> advertía acerca de los peligros de la palabra dicha a viva voz.

## 2.5 Entre la performance y el collage

En este punto queremos proponer una lectura de los recitales del grupo Bardo-Neón a partir de los conceptos de performance y collage<sup>20</sup>, más allá de las intencionalidades de sus participantes o de su adhesión o no a estas disciplinas.

---

<sup>19</sup> Cartel colocado en 1974 como parte de una campaña contra la contaminación sonora en la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>20</sup> Como artista plástico, Vicente Forciniti es autor de collages, cuyos antecedentes están en sus “Poemas publicitarios”, una serie de trabajos que utilizan recortes de avisos publicados en diarios y revistas, para



Para Diana Taylor:

[...] performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance, anti-institucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática (2011: 8).

Irina Garbatsky, analizando fenómenos de los ochenta como las performances poéticas de Marosa di Giorgio, Roberto Echavarren y Batato Barea, entre otros, agrega que:

[...] estas performances poéticas inquietan, desde sus bordes, el modo de entender la poesía que los propios poetas tenían [...]. Al costado del poema, estos artistas compusieron mediante formas de la teatralidad, poéticas paralelas, vocales y corporales, involucradas con un pensamiento sobre el cuerpo y un modo de acción sobre el territorio (2013: 26).

Los recitales de Bardo-Neón, por su parte, no eran acciones espontáneas sino el producto de una planificación compleja y de acuerdos entre los poetas, los gestores, los propietarios de los lugares, los ayudantes; eran anunciados a través de revistas culturales y, en algunas ocasiones, diarios de gran tirada, o difundidos de boca en boca; estaban cuidadosamente estructurados y eran susceptibles de ser transformados según las emergencias del adentro y del afuera.

Los poetas del grupo entrevistados definen estas acciones no como performances, sino como un collage permanente. El collage, una técnica consistente en la colocación de papeles o materiales encolados sobre una superficie, implica una organización del espacio, del discurso, de los textos; por otro lado, la acción física de encolar y pegar el papel, de poner en acción (movimiento performático) el cuerpo en el acto de colocar los papeles en el lugar elegido, elegir y pegar los fragmentos, puede considerarse una acción artístico-política, incluso en los términos que define Rancière (2005).

---

cuestionar el discurso de la publicidad y el consumismo. Alguno de estos fueron leídos/exhibidos en recitales de Bardo-Neón.

En este sentido, proponemos considerar los recitales del grupo Bardo-Neón como collages en los que se colocaban en un espacio escénico elementos diversos que se prestaban a lecturas también diversas. Existía una intencionalidad en la combinación y distribución de los objetos, los poemas, los relatos y las acciones pero, según se puede ver en los bocetos, en los guiones y en las críticas posteriores, estos elementos se movían en función del tiempo, de las actitudes y características del público, de los acontecimientos del afuera y del espacio en el que se desarrollaba la acción. Este doble movimiento se expresaba en la conformación del grupo, proveniente de distintos espacios, deseos y tradiciones políticas y artísticas; en los espacios diversos en los que se desarrollaban las acciones a los que solo unía la posibilidad de que las acciones sucedan; en las redes que se formaban entre las miles de pequeñas resistencias que se multiplicaban en la ciudad (talleres de expresión corporal, obras de teatro experimental, títeres, recitales de música, recitales de poesía, conferencias, talleres de artes visuales, escuelas de arte, cine clubes, etc.) y en la diversidad del público que se reunía para participar de estos encuentros.

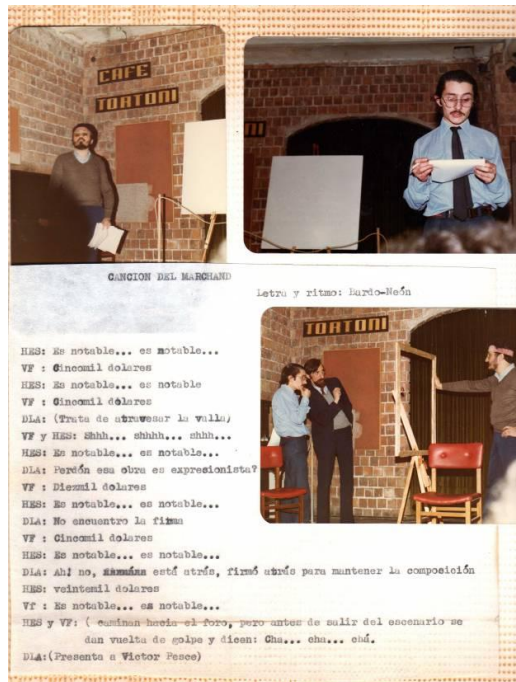
Poner el cuerpo en estas experiencias que unen lo diverso es un acto de resistencia que solo puede ser debidamente percibido en cuanto se coloca la mirada en el todo. Tal vez la ausencia de esta mirada globalizadora haya sido la condición necesaria de su existencia y de su ausencia en la agenda de las estrategias de disciplinamiento del poder desaparecedor y de una buena parte del campo de las investigaciones acerca de la dictadura.

Es claro que existía una voluntad por parte de los integrantes de Bardo-Neón de hacer recitales que salieran del esquema habitual entonces, en que la lectura de poemas iba intercalada con un músico. También podemos ver a partir de los siguientes croquis y fotografías y en la descripción de las escenografías que la organización de los espacios y del movimiento de los cuerpos, la vestimenta, las entonaciones, el volumen de la voz, los sonidos ambientales, formaban parte significativa del discurso a transmitir.

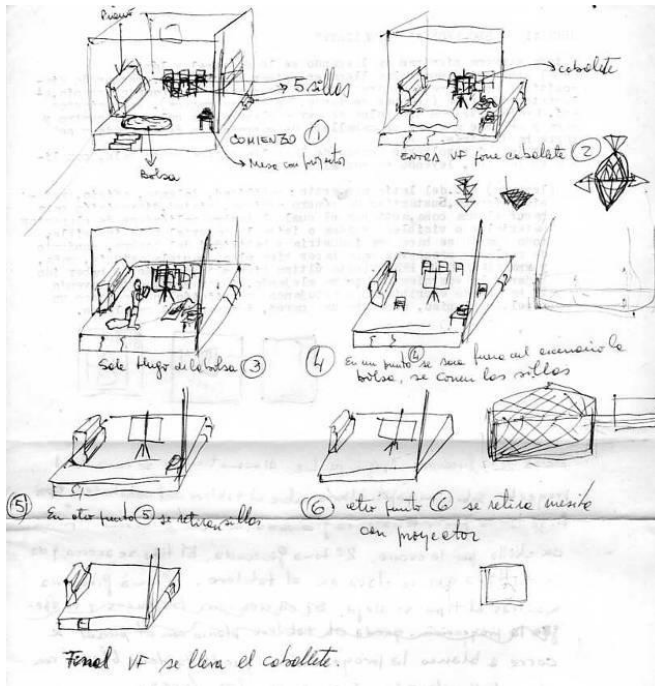
Croquis del escenario de la Bodega del Café Tortoni, preparados con anticipación, para montar el recital La Soga



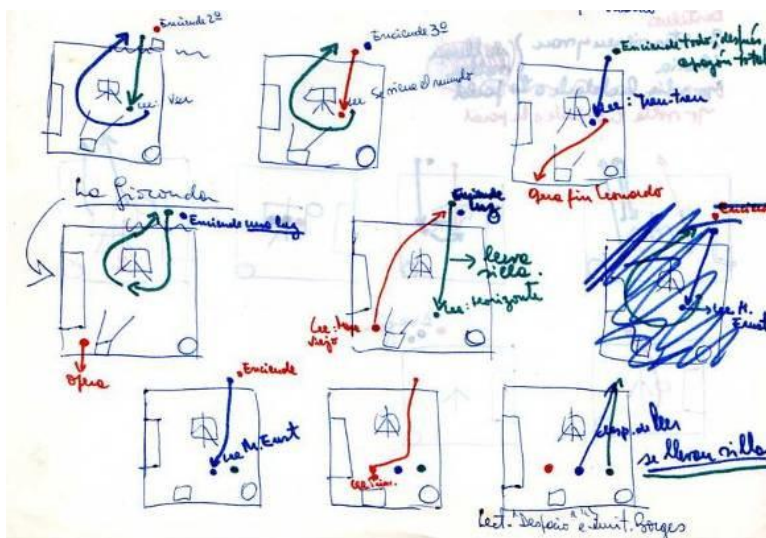
Fotos del recital Caballete, y texto del sketch “La canción del marchand” del mismo recital



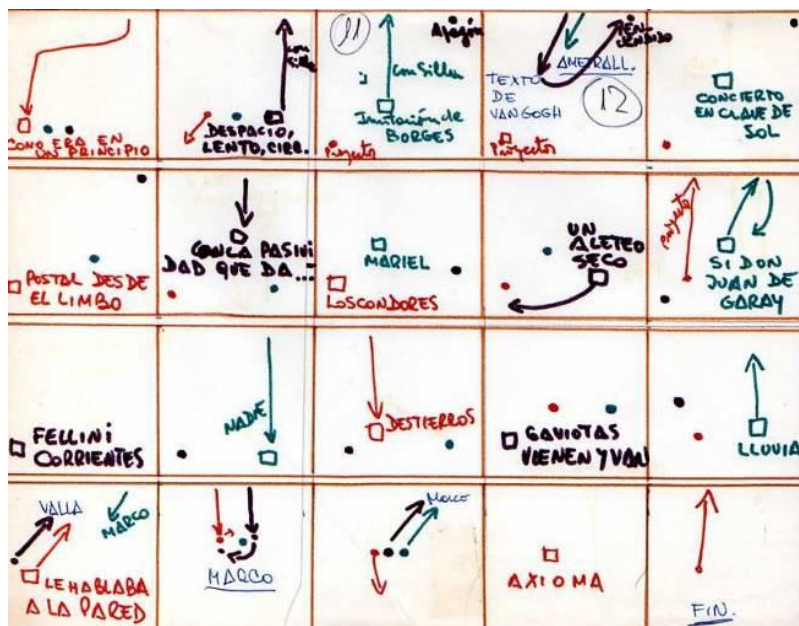
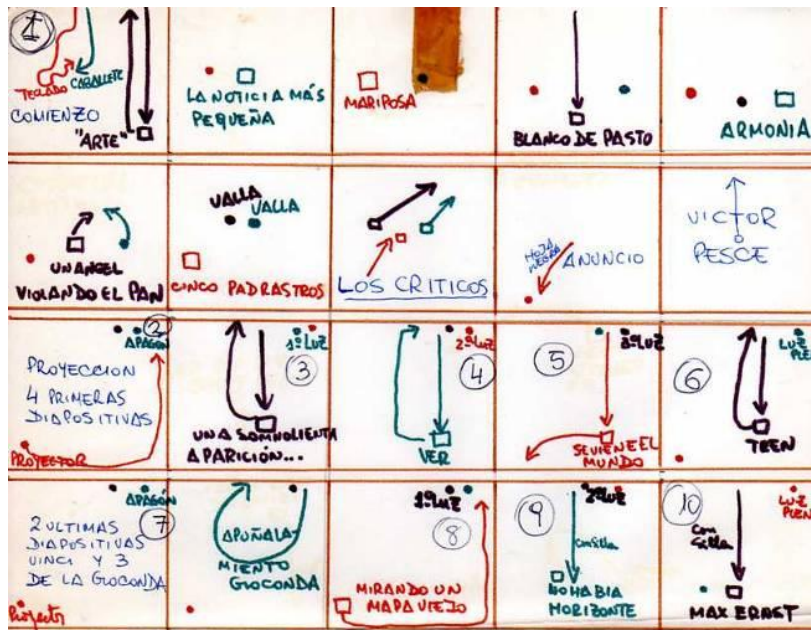
Croquis de movimientos escénicos para preparar el recital Caballete en la Bodega del Café Tortoni



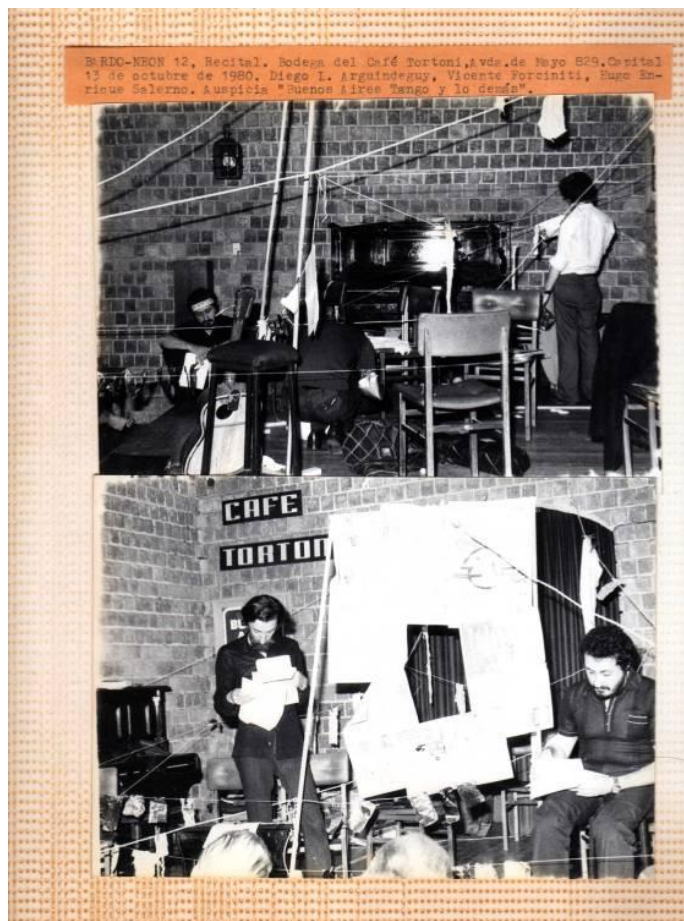
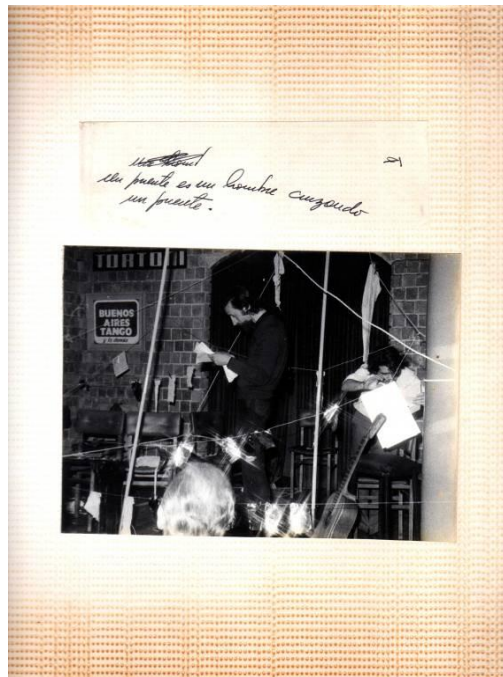
Esquemas de desplazamiento de los integrantes del grupo, para el montaje del recital  
Caballero en la Bodega del Café Tortoni







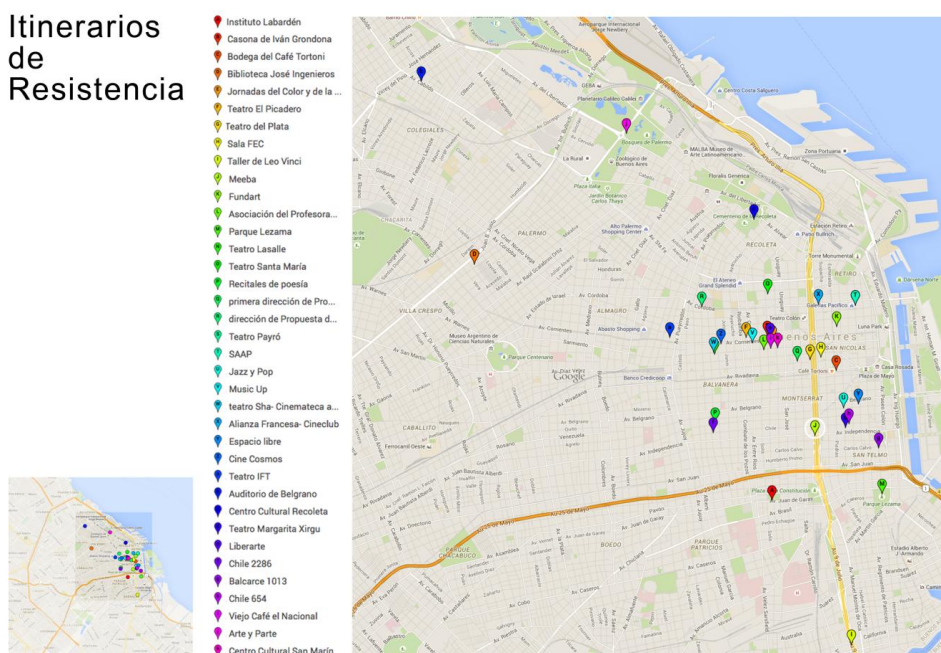
Fotos tomadas durante el recital La Soga



### Capítulo 3. Pequeñas resistencias

Frente a los mandatos del poder desaparecedor, el arte puede constituirse como foco de resistencia, punto de fuga que reinstala el sentir, el hacer y el crear en medio de una sociedad asfixiada y asfixiante. Pero en algunos casos estos vínculos no parecen formar parte de un movimiento organizado, producto de una exhaustiva planificación, sino una sumatoria de una multiplicidad de resistencias moleculares cuyos vínculos se basan en la afinidad electiva y los lazos afectivos. En el caso de los participantes de los recitales del grupo Bardo-Neón es posible notar cómo estos vínculos fueron trazando itinerarios a través de los cuales determinados públicos circulaban formando parte de recitales de música, encuentros teatrales, recitales de poesía, talleres y encuentros de expresión plástica, mesas redondas, difundidos de boca en boca o a través de revistas culturales alternativas y subterráneas<sup>21</sup>.

#### Itinerarios de Resistencia



<sup>21</sup> Ver detalles del plano en anexo n° 5 y en

<https://www.google.com/maps/d/edit?mid=zSvzA0oc9Vgc.kRc8lQ8jXV04&usp=sharing>.



### 3.1 La palabra susurrada

En 2006, María Teresa Constantin planteaba en el catálogo de la exposición *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, organizada en la Fundación Osde, que en el período previo a la dictadura la palabra había sido una de las marcas distintivas dentro y fuera del campo artístico, palabra como manifiesto y como expresión de rupturas. A partir del quiebre producido por el golpe de Estado de 1976, la palabra no desaparece.

Contra el silencio impuesto, “el campo artístico puso en marcha modos de acción también especiales o retomó viejas prácticas caídas en desuso” (Constantin, 2006: 10); modos de acción en los que se ponen en juego la transmisión intergeneracional, la difusión de boca en boca, una relectura de las experiencias de las vanguardias y de las resistencia a las dictaduras, en especial contra el Onganiato de 1966-1970.

A la cultura del miedo se opuso una serie de experiencias que buscaban y habitaban en los bordes. Experiencias que renegaron de las catacumbas, inventaron y resignificaron nuevas formas de decir. Así la palabra se convirtió en ocasiones, por necesidad de supervivencia, en palabra susurrada. ¿Puede esta palabra huidiza, susurrada, que se reinventaba y recurría a otros lenguajes artísticos para alzarse entre los silencios y los consensos, ser pensada como parte del campo artístico?

Para responder a esta inquietud recurriremos a la pregunta de Nelson Goodman “¿Cuándo hay arte?” (1990). Según este autor, una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos, y en otros no. Un objeto puede ser utilizado como símbolo en algún momento y en otro no. Un objeto se convierte en obra de arte cuando funciona como símbolo de una manera determinada, respondiendo a ciertas pistas o síntomas: densidad sintáctica (diferencias sutiles que implican una distinción entre símbolos), densidad semántica (superposición de significados en un mismo símbolo), plenitud relativa (relevancia de los elementos compositivos del símbolo), ejemplificación (un símbolo funciona como una muestra de sus propiedades) y referencia múltiple y compleja (un símbolo desempeña varias funciones referenciales integradas e interactuantes: representación, ejemplificación, expresión). Para Goodman, las obras de arte actúan como “muestras” captando aspectos significativos de nuestras propias experiencias, percepciones, actitudes e intuiciones, haciéndonos ver las cosas

de un modo diferente. En este sentido, la poesía puede ser entendida como una de las formas del arte.

En sintonía con estas ideas sostenemos que, frente al silencio impuesto por la dictadura, la palabra dicha o susurrada se constituye como resistencia, a veces imperceptible, tanto para aquellos encargados de llevar a cabo las estrategias de control, acción psicológica y consenso, como para quienes asocian resistencia exclusivamente con lucha armada o violencia política.

La palabra puede ser dicha o susurrada en innumerables sentidos, así como este discurso de resistencia puede ser identificado en los distintos niveles de lectura que admiten estos recitales. Una primera lectura recorre los poemas, los relatos, las declaraciones de principios incluidas en ellos. Una segunda lectura nos lleva a prestar atención a la forma en la que los poemas se enlazan, se combinan y se repiten. Finalmente, los modos de decir, los lugares en los que se dice, la escenografía que da ámbito y completa el decir, las músicas, las performances, construyen otros textos que confluyen en una misma trama: una imagen narrada de la dictadura y una hoja de ruta acerca de las innumerables formas de resistirla.

No se trata de discursos inocentes. Los discursos de resistencia del grupo Bardo-Neón partían de una intencionalidad manifiesta (según lo expresan los bocetos y guiones de los recitales, la búsqueda de espacios y la organización como mundos del arte de los mismos), y fueron dichos a pesar de los mandatos del poder desaparecedor, careciendo de sentido si no se los piensa como parte de una red de pequeñas resistencias micro-políticas que se multiplicaban por toda la ciudad en esos años. En ese sentido, la palabra dicha fue una de las tácticas de los practicantes que se constituyeron como ardides en la compleja trama de mandatos, represiones y consensos en la que se hallaba inmersa.

### **3.2 La palabra dicha (o hablar de lo prohibido)**

Pensar en la palabra dicha como forma de resistencia frente al silencio impuesto por la dictadura nos lleva a reflexionar acerca del poder de la palabra como táctica de los practicantes. Según Michel de Certeau (1996: 87-90), el arte de decir es a la vez un arte de hacer y un arte de pensar. El relato no expresa una práctica, sino que “la hace”. Siguiendo esta idea, el acto de decir adquiere una importancia fundamental como acto de resistencia en sí.

También refiriéndose a la práctica del decir, en 1968 Roland Barthes, en su artículo “La escritura del suceso”, afirmaba en relación con los sucesos del Mayo Francés que “el conocimiento de la actualidad ya no es competencia de la palabra impresa sino de la palabra hablada” (2009: 223). El semiólogo francés asocia la historia en el momento en que está sucediendo con una “historia auditiva”. De este modo, podemos pensar en la preeminencia de las relaciones “habladas” en un contexto de represión, en el que no es seguro el papel ni el registro. En tal escenario, la palabra dicha, la oralidad adquiere un significado especial.

Por otro lado, si bien no pueden ser equiparados procesos históricos como el Mayo Francés, caracterizado por la ebullición y la participación en las protestas, y la dictadura argentina, cuya imagen nos remite a un escenario de silencios y soledades, la “palabra dicha” puede ser pensada como una estrategia ante el peligro que implicaba la palabra escrita. Sin embargo, las entrevistas realizadas y los documentos analizados nos llevan a considerar ese decir como un acto revolucionario, en tanto también se deja constancia de lo que se dice. No se trata de poemas olvidados en un cajón, sino de poemas recitados en espacios públicos, frente a un público diverso que puede incluir a agentes de vigilancia y a quienes coinciden con las ideas del poder desaparecedor.

En el caso de Bardo-Neón, la “complicidad” del público, que escuchaba la palabra dicha pero no revelaba a las autoridades su contenido, parece comprobada por la larga duración del grupo (1979-1986). En este sentido, la palabra dicha y la escucha “cómplice” generaron un territorio en común y convirtieron esta relación en un acto político que a través de esa fusión entre el texto escrito y la oralidad permitió generar intersticios por donde huir de la parálisis, el miedo. En un territorio silenciado, la oralidad se convirtió en una estrategia de resistencia conscientemente política. En cuanto a los miembros del grupo, Vicente Forciniti pone el acento en la importancia de la oralidad de la siguiente manera:

¿Qué me acuerdo? Me acuerdo de algo que como que lo perdí ahora, que es la alegría de la oralidad, y que la oralidad es la esencia misma de la poesía. Yo siempre decía que si el hombre hablaría con música, entonces no harían falta los músicos, ¿entendés? Y ya uno iría y se compraría la 5° de Beethoven, las sonatas de Mozart, y no existirían los conciertos, ni las salas, nada, porque entonces leería la música, sin embargo, no es así, porque la música está en los conciertos (Forciniti, 2014).

**ALEJANDRA URROZ VICENTE FORCINITI**  
**HUGO E SALERNO DIEGO ARGUINDEGUY**

5

**BARDO-NEON** nace de la necesidad de hacer oralmente nuestra poesía, de revalorar al poema como lo que es: una canción. La poesía es ante todo un hecho oral; nació, y sigue siendo, una canción; el poema escrito no es más que una partitura, y para recrearlo es necesario ejecutarlo ante el público. Es allí donde se transmite toda la energía que contiene, transmitiendo con tu voz lo que el poema dice, pero no está en las palabras. Somos un grupo de poetas unidos para hacer recitales de poesía, y por algunos casos fortuitos más y muchas diferencias. Al que quiera saber cómo somos, lo esperamos en el próximo recital.

**BARDO-NEON,**

*El grupo BARDONEON, Buenos Aires, Mayo 1980. Fotografía de Chingón.*

**FELLINI CORRIENTES**

A mi Corrientes por a...cá,  
 la otra se llama Taragüí  
 Cuando Fellini se cansó de recorrer Roma  
 filmando  
 va a venir a sentarse en la ventana de  
 la lechería  
 va a apoyar la cámara en la mesa  
 y filmará Fellini Corrientes

Desde aquí se ve al ciego que vende ba-  
 llenitas  
 cómo se queda dormido  
 porque a la extinción de las ballenas en  
 los mares  
 le siguió la extinción de las ballenas en  
 los cuellos

El diarero es parecido a Pablo Neruda,  
 cuando está con gorra  
 Pasa una mujer llevandó un perro en un  
 carrito que un industrial racista  
 llamó "Changuito"  
 no sé a lo mejor en el norte los llamen  
 "pibitos"

El Ramos se secó cuando Luis Luchi dejó  
 de regarlo con ginebra  
 Ahora estará regando con chatos de manza-  
 nilla algún café de Barcelona  
 Buenos Aires se está mudando a Barcelona  
 En el año dos mil el idioma oficial de  
 Cataluña  
 va a ser el lunfardo.

**H. E. SALERNO**

Al comparar el ejercicio de la oralidad con la composición de un concierto, daba también cuenta de las condiciones de producción caracterizadas por la intencionalidad y la planificación. Para dejar claro que este ejercicio de la palabra dicha representaba un acto de conciencia y concientización, Vicente afirma:

Entonces, con el grupo con el que estamos Diego y Hugo, lo que nosotros hacíamos era ejercer eso. Si vos me decís a mí o a cualquiera del grupo, a Diego o

a Hugo, yo creo que lo que nosotros aprendimos, si se puede aprender algo, ¿no?, es que la... el poder mágico de la palabra (2014).

Diego Arguindeguy agrega:

La palabra dicha (2014).

Vicente responde:

Claro. La palabra dicha. Por eso la oralidad. Porque si no, ¿para qué hacemos recitales? Si los libros te daban dos o tres páginas y la partitura. Y después hay que sentarse y ponerlo en el caballete y tocarlo. [...]

Pero aparte, cuando vos se lo decís, después, de tanto decírselo, es como que las palabras que están de más, se caen. O sea, gracias a este ejercicio, cualquiera de nosotros te puede decir poemas que escribió hace 20 años y los sabe de memoria. Pero no es que no me lo olvido porque lo estudié, sino que, de decirlo, se decantó. Y si había alguna palabra que estaba de más, se cayó, y quedó la esencia. Quedó el hueso de la guitarra, digamos. Yo creo que el poema es el hueso de la guitarra. Después está la guitarra pero, sin ese hueso está la pelusa, que se cae (Forciniti, 2014).

A partir de la palabra dicha, cada recital se constituía como discurso, en el que la acción narrada era la dictadura.

Tomemos como ejemplo el recital del sábado 16 de agosto de 1980, que contó con un público más restringido (alumnos del taller, amigos) y se realizó en el taller del escultor Leo Vinci en el barrio de Barracas, en la ciudad de Buenos Aires. Aprovechando la escenografía propia del lugar, la presentación consistió en la corrida del telón y la aparición en escena de un bulto cubierto por una sábana, debajo del cual se encontraba el poeta Hugo Salerno con la cara pintada de blanco, como si fuese un busto o una estatua.

Diego Arguindeguy, lo describe de la siguiente manera:

En el taller de Leo había un entrepiso, que generalmente se usaba para tomar un café o donde daba clases Leo sobre algo teórico, no sé, historia del arte o algo, entonces ahí se armó el recital. En una punta habíamos puesto no me acuerdo si uno o dos bustos de los calcos de yeso [...], para hacer el tema de las “mesas redondas” sobre el arte. Ahí también había comenzado el recital, como el descubrimiento de una escultura, la inauguración de una escultura que era con Hugo (Arguindeguy, 2014).

Luego presentaron una “mesa redonda” (se trataba de una serie de fragmentos de los distintos autores que se mencionan –nuevamente, un “collage” –, leídos por una misma persona) acerca del significado del arte, constituyendo un manifiesto en contra de la censura y la represión:

Historieta sobre el arte (Mesa redonda) DLA, bustos y cía. (Acomodamiento bustos por VF y HES) Incluye Inkarrí (¡Bailemos!) DLA:

Bueno, llegamos a la parte seria de nuestro recital. Teníamos pensado interpretar para ustedes el aria principal de “Aurora”<sup>22</sup>, pero dado los problemas técnicos que afectan a los autores nacionales<sup>23</sup> en relación a los cantos patrióticos<sup>24</sup>, decidimos en cambio hacer una mesa redonda sobre el significado del arte, para lo que hemos invitado a Ernesto Sábato, Elías Castelnuovo, Alain Badiou, Miguel Cruz Hernández, Octavio Paz, Jean Paul Sartre, Sócrates de, Platón de y Adimonto de Atenas, José Ortega y Gasset y Hermann Göring.

La variedad en la elección de los autores y los fragmentos y la idea misma de mesa redonda en la que se enfrentaban ideas contrapuestas contradecía los mandatos de homogenización de la cultura en un todo denominado “ser nacional”.

Ante todo y para iniciar el debate diremos que “Arte es un aparato para pescar”... No. No pongan esa cara, que no se trata de una metáfora automática sino de la sexta acepción de la palabra “arte” que nos trae la nada surrealista Real Academia de la Lengua en su Diccionario...

Arte: del latín *ars*, *artis*: habilidad, talento, oficio, profesión, técnica.

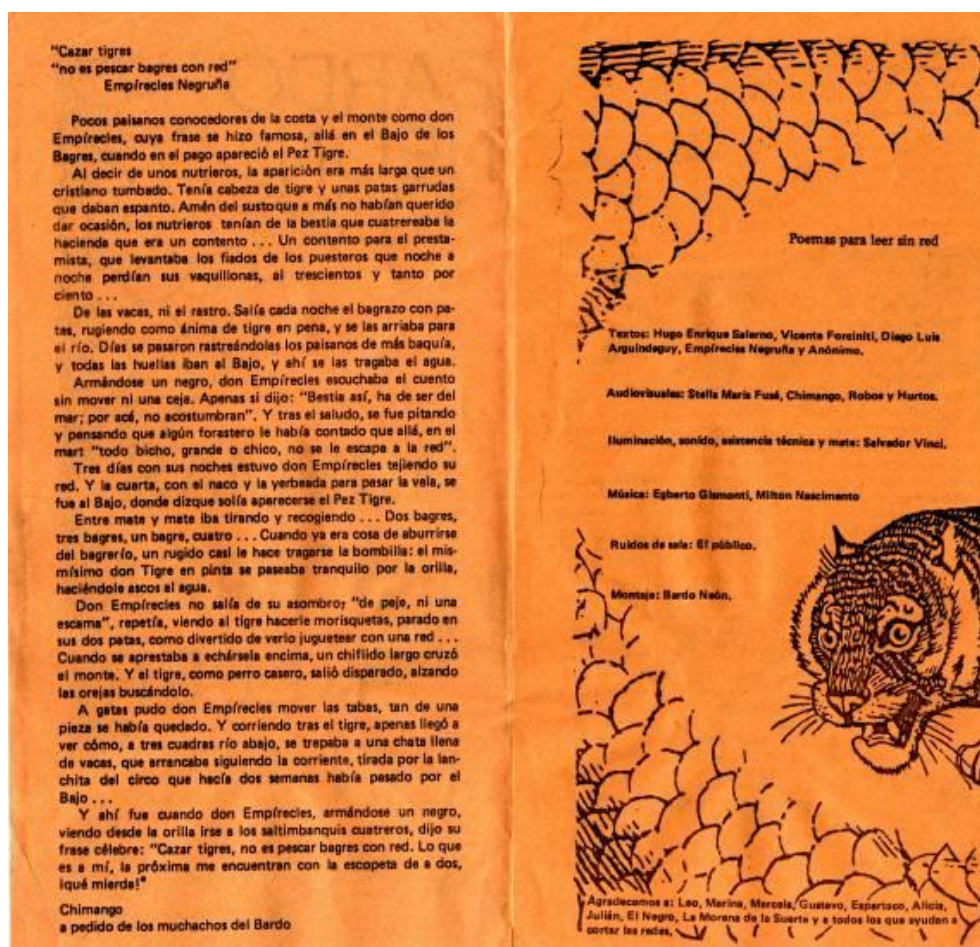
Sustantivo de género ambiguo: Virtud, disposición para hacer alguna cosa// acto por medio del cual el hombre valiéndose de elementos materiales o visibles expresa o imita lo material o lo invisible// todo cuanto se hace por industria y habilidad del hombre// conjunto de reglas y preceptos para hacer bien algo// cautela, astucia, maña// y nuevamente, insistimos, aparato para pescar.

La referencia a la pesca había aparecido ya en los recitales 2 y 3 (ver anexo n° 2), en el poema de Eduardo Daniel Melgar, “Solapa del cuadradito”, como deseo de libertad: “Quería hachar en el bosque y pescar dorados para asar en la ribera del río”. En cambio, en el recital “Poemas para leer sin red”, en 1984 y 1986 (ver anexo n° 2), en la plaqueta repartida en esa ocasión aparecía un texto, “Cazar tigres no es pescar bagres con red”, de Diego Arguindeguy, en el que la imagen parece aludir a la toma de conciencia del peligro que implica enfrentar a un enemigo con armas poco apropiadas.

<sup>22</sup> Se refiere a la que comienza “Alta en el cielo, un águila guerrera...”

<sup>23</sup> Esta alusión a las dificultades que afrontan los autores nacionales llevará también a la organización de Teatro Abierto en 1981.

<sup>24</sup> La referencia es a la prohibición de la versión de la “Marcha de San Lorenzo” interpretada por el grupo Zupay.



Esta definición de arte como aparato de pesca nos hace pensar también en la relación entre la poesía y la idea de atrapar algo, pero también en su utilización como arma o herramienta para atrapar a alguien (¿el público? ¿el enemigo?).

Continuando con la mesa redonda, los poetas reproducen definiciones materialistas y esencialistas acerca del arte y otras definiciones tradicionales relacionadas con la belleza o la fealdad:

Eso sí: "mujer del arte", como siempre, quiere decir lo que machistamente ustedes ya suponen.

Arte: rama del conocimiento que requiere práctica; expresión de lo que es bello o verdadero, especialmente de modo que pueda ser visto, como una pintura.

"El arte podría presentarse, si nos atenemos a la terminología clásica, como una virtud del hombre".

"El artista no nace artista; se hace artista durante su repechaje por la vida a fuerza de inspiración y de transpiración como se hace cualquier otro trabajador de cualquier otra profesión, pues nadie nace sabiendo y todo lo que llega a saber el hombre es siempre el producto de un largo y duro aprendizaje" (E. Castelnuovo).

"El acto poético muestra que ser mortales no es sino una de las caras de nuestra condición. La otra es: ser vivientes".

"Uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación al mundo".

“Una obra de arte es una máquina de significar” (Octavio Paz).

“Si queremos ir más lejos, tenemos que recordar que el escritor, como todos los otros artistas quiere procurar a sus lectores cierta emoción a la que la costumbre denomina placer estético y que por mi parte llamaría la alegría estética; y que esta emoción cuando se manifiesta es señal de que la obra está lograda” (Sartre).

“La belleza surge en función del misterio: el juego del hombre con la naturaleza afina la raíz del arte y el misterio que ensombrecía la naturaleza se convierte en el misterio que embellece el arte.”

“El concepto de la belleza o la fealdad, en consecuencia fluye de la perfección o imperfección de lo que el artista interpreta o reproduce, excluyendo de ello la perfección o imperfección de su habilidad técnica. Y la imperfección o perfección se deriva a su vez del molde mismo que la naturaleza ofrece en todas las cosas, molde que cambia constantemente. La perfección de un estómago, por ejemplo, no la crea el fisiólogo, como no crea el artista la perfección de una figura o de un paisaje. La crea la naturaleza y su función. Y la perfección del estómago consiste en no tener ni más ni menos capacidad que la que se requiere para abastecer las exigencias de su cometido que es la digestión. Si tiene de más o de menos es feo por ser imperfecto” (E. Castelnuevo).

“En la obra del artista hay un núcleo objetivo de belleza, pero ese núcleo viene envuelto por ingredientes subjetivos e históricos, que tienen que ver con su sensibilidad, edad, gusto, época, ideas dominantes. Es esta envoltura histórico-subjetiva la que convierte el juicio estético en algo automáticamente relativo” (Sábato).

“Pero esta belleza que no es nada del otro mundo, pese a lo que diga Platón, es también lo menos común de éste”.

Finalmente, la relación entre arte e ideología parece acercarse aún más a la intencionalidad de esta mesa redonda:

“Es necesario concebir el proceso estético no como redoblamiento sino como inversión. La ideología produce el reflejo imaginario de la realidad, el efecto estético produce a su vez la ideología como realidad imaginaria. Se puede decir entonces que el arte repite en lo real la repetición ideológica de esta realidad. Sin embargo esta inversión no reproduce lo real: realiza su reflejo” (Alain Badiou).

“La realidad no está solamente fuera sino también dentro del hombre, constituida por una unidad sujeto-objeto que no puede ser escindida. El conocimiento es la manifestación de esta interacción entre el mundo exterior y el hombre. Y en cuanto al arte, la ingenuidad de dar cuenta de la realidad externa sin contaminación humana es todavía más evidente; el mundo de la pintura es el mundo de los colores, y los colores no existen en la naturaleza” (Sábato).

La posibilidad de pensar el arte como parte del mundo de lo cotidiano, permite a cada uno de los presentes pensarse como artistas:

“Cuadro y poema: ritos solitarios de la contemplación y la lectura, festín de fantasmas, convite de reflejos. Las imágenes encarnan en el arte solo para desencarnar en el acto de la lectura o de la contemplación. Además el artista cree en el arte y no como el primitivo en la realidad de sus visiones”.

“El arte es el equivalente moderno del rito y de la fiesta” (O. Paz).



“El arte se ha convertido en una dimensión cotidiana de la vida del hombre tanto que, como donosamente ha dicho Heidegger, las obras de arte se acumulan en los museos y aun en los depósitos del mismo modo que los comestibles en los grandes almacenes” (Miguel Cruz Hernández).

Frente a este intento de democratización del arte, otros responden con una visión cerrada y elitista de la creación:

“¿Cómo vivir? De cualquier modo que la creación no sea manoseada, bastardeada: pariendo un taller mecánico, trabajando de empleado en un barco, vendiendo baratijas en la calle, asaltando un banco...” (Sábato).

“Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se vea. Será un arte para artistas y no para la masa de hombres. El arte nuevo es un arte artístico” (Ortega y Gasset).

“Todo arte debe incontestablemente atenerse a las necesidades y no a los vicios del hombre”.

“¿Habremos de tolerar que los niños escuchen toda clase de fábulas imaginarias, por el primero que llega y que acojan en sus espíritus ideas que en la mayoría de los casos sean opuestas a las que nosotros juzgamos han menester cuando sean mayores?

-No hemos de tolerarlo de ninguna manera.

-Por lo tanto debemos vigilar a los creadores de fábulas, escoger las buenas y rechazar las malas.

-Es razonable, en efecto, pero si alguien nos preguntara qué entendemos por ello y cuáles son estas fábulas, ¿qué responderíamos?

-Adimanto, en este momento ni tú ni yo somos poetas, sino fundadores de una ciudad. Y a los fundadores corresponde conocer las normas a que deben ceñirse los poetas en la composición de sus fábulas e impedir que se aparten de ellas. A mi juicio sería preciso representar siempre a la divinidad tal cual es. ¿No es acaso la divinidad esencialmente buena y no es obligación hablar de ella en esa forma?

-¿Quién lo duda?

-Entonces no podemos aceptar de Homero, ni de ningún otro poeta errores insensatos sobre los dioses.

-En efecto, esas narraciones son peligrosas.

-Y no deben narrarse, Adimanto, en nuestra ciudad...” (Sócrates, en Platón, *Politeia*).

ACÁ HAY QUE CORTAR ESTE PEDAZO (CENSURADO POR SÓCRATES)

[Acá sigue un fragmento que no dice nada para hacer el corte indicado]

Jugar con la estatua como preguntándole y escuchando

HOMERO NO, ENTONCES/////

[Continúa otro fragmento que no dice nada]

CARLOS M NO, NO. CLARO. ENTIENDO

Pero me dice Bret... Ah, no...

[Continúa otro fragmento que no dice nada]

Y ESTO ¿QUÉ LE PARECE? AH, SI

[Continúa otro fragmento que no dice nada]

Este debate sobre la cultura aparece en la entrevista a Diego Arguindeguy. Ante la siguiente pregunta:

¿Cómo, por qué se les ocurrió hacer este debate sobre la cultura?

Diego responde:

Era más sobre arte, era una mesa redonda sobre arte y cultura. Primero porque siempre había mesas redondas en esa época porque era, nada, excusas para hablar de lo que no se hablaba de otra forma que era el tema de la censura [...] siempre había mesas redondas de debate, para terminar hablando sobre la censura, sobre la política, el desastre cultural y todo lo demás. Era una forma de juntar gente y... porque hacíamos recitales en un taller artístico, como que se prestaba el ambiente a joder con eso, y bueno ahí tenés el texto que básicamente de eso habla, de la censura y demás, hecho como una pseudo mesa redonda sacado de distintos cosas, Platón hasta, no sé pasando por Adimanto, Castelnuevo, no sé, es la excusa esa.

G- Y perdoname, el tipo de público me dijiste que era diferente.

D- El público eran los alumnos del taller de Leo Vinci, básicamente, más algunos amigos, me acuerdo que estaba Osvaldo el de *Riachuelo*, no me acuerdo si alguno más de *Riachuelo* fue [...], pero básicamente era un recital cerrado, no era en un lugar con entrada libre.

G- Entonces podías decir más cosas.

D- Y se prestaba a jugarse un poquito más, porque aparte se sabía que el grueso de la gente era gente interesada en el arte porque eran alumnos de escultura [...] (Arguindeguy, 2014).

Frente a este público, los poetas de Bardo-Neón defienden su derecho a ejercer la palabra, más allá de las prohibiciones o autorizaciones emanadas desde el poder:

Claro. yo entiendo...

“La cultura era para Henríquez Ureña la síntesis del tesoro heredado y lo que el hombre y su comunidad contemporánea creaban dentro de ese cuadro preexistente; razón por la cual criticaba toda pretensión de una cultura...”

“Cuando oigo la palabra cultura, saco el revólver” (Goering).

Ejem... Debido a motivos técnicos debemos concluir aquí nuestra mesa redonda...

Pufff... Agradecemos los servicios prestados por la Real Academia de la Lengua Castellana, la Enciclopedia Británica, la Editorial Larousse, Miguel Cruz Hernández, Sócrates, Platón, Adimanto, Octavio Paz, Jean Paul Sartre, Ernesto Sábato, Elías Castelnuevo, Alain Badiou...

Y el mariscal Göring.

Pero...

hasta aquí hemos llegado

y hasta aquí hemos venido a dar con nuestros huesos

a saltar sobre los escombros

a bailar sobre las tumbas

a cantar nuestros cantos

entre dos aletazos de mosca,

efímeros, solitarios,

como el bailarín que danzaba sobre el Cusco  
 el día de su destrucción  
 mientras las vírgenes del sol lloraban  
 y los guerreros cautivos lloraban  
 y los sabios del imperio lloraban  
 y no podían explicarse cómo ese loco  
 podía bailar entre las ruinas,  
 cómo podía disfrazarse de espejos y lentejuelas.  
 “¿Bailas sobre los huesos de tu padre,  
 Sobre los huesos de tu abuelo y de su abuelo,  
 ríes sobre la sangre de tu hermano,  
 cantas sobre la ruina de tu madre,  
 bailas sobre la muerte de tu hermana?”  
 Y lloraban: “¡Ay de los vencidos!”  
 y el loco bailaba su derrota.

Después como siempre, pasó el tiempo,  
 y los bisnietos de Pizarro  
 se pusieron a huaquear las ruinas,  
 poniendo al descubierto otra vez la masa de escombros.  
 Y ahí estaba el bailarín bailando  
 cantando  
 haciendo sonar alto sus tijeras.  
 Y los nietos de Pizarro se pusieron a medirlo,  
 a aplicar la ley de gravedad a sus saltos,  
 a controlar los destellos reflejados por sus espejos  
 a hacer la teoría de su danza.  
 La arqueología siempre nos enseña  
 a leer la historia para atrás.  
 Y el bailarín sigue bailando.  
 Como él hemos venido aquí a cantar  
 a bailar sobre escombros  
 a poner las ruinas en orden  
 sin arqueología de por medio.  
 El canto y la danza nos enseñan  
 que la historia se lee hacia adelante,  
 por eso,  
 ¡Bailemos! (Danzaq)

“Danzaq” representa un canto a la resistencia<sup>25</sup>. Bailar sobre los muertos, sobre los escombros, sobre la muerte. Bailar a pesar de todo. Y esta defensa del movimiento, de la alegría y de la palabra continúa con un llamamiento a alzar la voz:

Permítannos una última cita:

“El arte no puede consentir sin menoscabo plegarse a ninguna directriz ajena, para colmar dócilmente los marcos que algunos creen poder asignarle, con unos fines

---

<sup>25</sup> El texto de este poema que cerraba la “mesa redonda” está inspirado en los bailarines rituales de la sierra peruana, según el recuerdo-relato de José María Arguedas (ver su cuento “La agonía de Rasu Ñiti”).

pragmáticos extremadamente estrechos. Más vale fiarse del “don de prefiguración” que es patrimonio de todo artista auténtico que implica un comienzo de resolución virtual de las contradicciones más graves de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia del establecimiento de un orden nuevo... Al defender la libertad de creación... nada está más lejos de nuestro pensamiento que querer resucitar un supuesto arte puro, que por lo general no sirve sino a los más impuros fines... no tenemos la menor intención de imponerles cada una de las ideas contenidas en este llamamiento. A todos los representantes del arte solo les pedimos que alcen la voz, inmediatamente” (A. Bretón - D. Rivera).<sup>26</sup>

La presencia del “Manifiesto por un arte revolucionario independiente” de André Bretón y León Trotsky (1938) en el final de este fragmento no deja dudas de su adhesión a la idea de arte revolucionario de los poetas; un arte que busca transformar el mundo, un arte que le habla al mundo, que defiende la libertad de creación pero no es indiferente frente a las problemáticas políticas. Un arte que participa conscientemente de la preparación de la revolución. Diego Arguindeguy se refiere al poema como manifiesto:

Danzaq, en el cierre del poema, usa un extracto del manifiesto de Bretón y Rivera, en el cierre de esa conferencia, la historia se lee para adelante, eso es un manifiesto y todo poema vos lo podés convertir en manifiesto; depende de cómo lo ubiques y cómo lo digas y en función de qué y en qué circunstancias, es como todo. Más allá de la intención, más allá de cierta obra, cualquiera que sea, un texto o una pintura, una escultura, una obra de teatro, le cambia el sentido la forma y la circunstancia en que vos la hagás, qué sé yo, eso pasa con cualquiera, entonces eso le cambia la lectura y lo puede convertir en un manifiesto, aunque no sea la intención de un manifiesto. En este caso era una joda, sí, es una puteada pronunciando en la circunstancia ocasional, si querés eso sí, es una puteada dentro de un hecho concreto que puede no tener sentido después, depende cómo lo leas vos después (2014).

En el caso de este recital, ese “después” parece estar marcado por la respuesta del “dueño de casa”, el escultor Leo Vinci. Diego nos cuenta:

Leo Vinci creo que siempre fue peronista, no estoy seguro, es un tipo piola [...] en esa época hacía toda una serie que no sé si la empezó antes, se llamaba “No hay arriba no hay abajo” y otra vinculada a eso también que se llamaba “Hacia dónde”, eran esculturas en un formato no pequeño, algunas sí chicas de no más de... pónle 30 cm de alto o 40, algunas por ahí un poco más grandes, que en general eran torsos humanos en distintas posiciones, o cuerpos en escala reducida, en situaciones... casi de tortura, no de tortura, no es que expresaran drásticamente

---

<sup>26</sup> Este manifiesto de 1938 fue redactado por León Trotsky y André Breton. Pero por razones tácticas, Trotsky le pidió a Diego Rivera que lo firmara en su lugar.

la tortura como otras obras de artistas anteriores, pero eran más bien cuerpos retorcidos, cruzados por varillas o encerrados entre varillas de acero, ¿entendés? [...] entonces había una en que de una línea, una varilla de las que se usan para las esculturas, después de ese recital le había terminado sacando, de esa varilla, una flor, florecía, ¿entendés? Un tipo piola, siempre fue un tipo piola (Arguindeguy, 2014).

En este mismo recital se leyó un texto de Diego Arguindeguy, un petitorio democrático contra el poder dictatorial:

#### Petitorio

Ahora que el truco ha sido declarado

#### JUEGO NACIONAL

Los abajo firmantes requerimos que se

aplique rigurosamente el reglamento

y por lo tanto:

se nos den los porotos que nos hemos ganado

se nos permita hacer las señas que queramos,

según nuestra voluntad y conveniencia

se muestren las cartas supuestamente ganadoras del envido

y que no nos vengan con que se juega

sin flor

justo a nosotros

que tenemos todas las cartas siempre del mismo palo.

En 1980, la dictadura había declarado al truco como juego nacional. Resulta interesante que un juego que fomenta la sociabilidad y presenta como regla principal la astucia, el engaño, la mentira y los ardides, haya sido pensado de este modo. Pero el poema convirtió el truco en un espacio de verdades, en el que las cosas eran planteadas claramente. En ese combate entre mentiras y verdades, ¿podemos pensar al truco en clave foucaultiana, como un juego en el que se ponen en escena relaciones de poder? Por otro lado, para jugar al truco es necesario conocer los ardides, las señas, los engaños, las trampas. Lo que parece demandar es, justamente, la posibilidad de jugar el juego desde una posición diferente, más clara, menos perdedora. Sin embargo, cuando pide que le den los porotos que les corresponden y la posibilidad de utilizar las señas que ellos decidan, se están parando firmemente frente a la dictadura. Es decir, parece claro que no estaban pidiendo por favor sino exigiendo un cambio en las reglas de juego; reglas que han sido escritas en el papel y en las acciones, por el poder desaparecedor y es dentro de ese juego, y no por fuera, en la clandestinidad, sino a plena luz

del día, en el espacio público, en el que los poetas tomaron la palabra. Así lo cuenta Diego Arguindeguy:

Claro, que después, esa fue la primera vez que lo leí, porque justo había terminado de salir, habían declarado, esas cosas de la dictadura, se les había ocurrido declarar al truco juego nacional, esas cosas *nac and pop* versión dictatorial, entonces... era de cajón, que el truco es un juego argentino o rioplatense, entonces nada, pensando en las noticias salieron esas cosas, qué características tiene el truco y qué te hacen, entonces salió ese Petitorio, entonces ya que lo votó, apliquemos las leyes, seamos coherentes, hagamos bien la ley de juegos, respetémosla. Nada, era una sátira. Yo la leí, me acuerdo que estaba Osvaldo [y dijo] “eso lo quiero para el próximo número de *Riachuelo*”, viste que siempre arrancaba con un poema, que venía a ser la presentación, *Riachuelo*, la primera página de texto que era siempre un poema, lo cual estaba bueno, “quiero ese para la próxima apertura de *Riachuelo*”. Y salió en el siguiente número.

G- ¿Y era una especie de manifiesto?

D- Era un petitorio, es lo que dice el título [...]. Era antidictatorial, democrático digamos (2014).

También a partir del poema *Indeleble*, de Ángel Fichera, podemos pensar en formas no conscientes de resistir:

Somos  
manchas de tinta  
en la blanca inmensidad  
de un cuaderno;  
nos borrarán  
pero siempre habrá un codo  
cerca del tintero.

Pero ¿los poetas no tienen noción de lo que significa una mancha en un cuaderno inmaculado?

Desde nuestra perspectiva, creemos que los poetas eran conscientes de ser “manchas” en la inmensidad de un cuaderno. Al mismo tiempo, al reconocerse como manchas, sabían que lo que estaban haciendo contradecía las reglas instituidas y en ese acto se representaban a sí mismos como transgresores, subversivos, (manchas) frente a los mandatos del poder (cuaderno), o frente a las cuidadosas tramas tejidas desde el poder para generar consenso. Pero al tiempo que se reconocían como subversivos respecto de la norma, advertían acerca de la posibilidad de ser borrados (¿desaparecidos?).

Es entonces cuando aparece la idea de transgresión accidental. Una mancha puede ser pensada como un accidente involuntario. Sin embargo, cuando el poeta coloca el codo cerca del tintero da cuenta de la intencionalidad del accidente, a la vez que la palabra “siempre” anticipa que puede producirse ese accidente. Siempre puede aparecer alguien que rompa las reglas, siempre pueden volver a aparecer los poetas, más allá de los mandatos y de los consensos. Tiene el aspecto de un accidente, pero siempre alguien va a poner el codo en el tintero.

Para finalizar, resulta interesante dar cuenta de las reuniones y los espacios de sociabilidad comunes que se generaban a partir de estas acciones poéticas. Estar juntos, armar redes, hablar de los otros y con los otros, aparecer en lugares públicos y céntricos... la poesía y las acciones daban cuenta de la voluntad de no desaparecer, de estar ahí, y de no ocultarse. De recitar los poemas a viva voz, para que alguien escuche. Así, el ejercicio de la palabra dicha también conformaba redes, de grupos que se encontraban para recitar poesía. Entre ellos, la experiencia organizada por gente vinculada a Teatro Abierto, que generó el espacio llamado “Poesía 82” relatada por Diego Arguinguey y Vicente Forciniti:

D- Sí. No era Poesía Abierta. Era Poesía 82...

V- Era como el teatro Bambalinas, ahí en San Telmo ¡fue maravilloso! Porque... ahí me dijo Hugo que vaya. Yo pude decir dos o tres poemas. Pero, estaba el teatro Bambalinas lleno, ¿sabés lo que era eso? ¡Era como un nene con un tarro de dulce de leche! Un teatro profesional. Me dicen: bueno... los que van a leer... ¡porque había un millón de gente más o menos! Y bueno. Acá al lado mío estaba ese actor chileno, [Patricio] Contreras. Al lado estaba Leonor Manso, y después estaba yo.

Estaba Armando Tejada Gómez. Me dicen, esto tiene que durar cinco minutos porque no tienen más de cinco minutos cada uno. Entonces, yo salí, cuando me tocó a mí, empecé a hablar rápido. Yo estaba con una tranquilidad que yo ahora me veo y digo: ¡Qué coraje! ¿No? Porque yo salí y le dije a la gente, todo así rápido, que todo lo que tenían que escuchar, lo tenía que decir en otra velocidad, que ellos después lo tenían que pasar a 33 revoluciones por minuto, tararátararátararátarará, y después, de la cancha que teníamos, de decir, por ahí decía “no se sabe cómo fue que en su cuarto metió un dragón Mariel” [lento y después rápido] ¡era como una sinfonía! (2014).

El relato de Vicente registra también la interacción con el público, entre los cuales estaban los otros poetas y los técnicos del teatro:

¡Y llegó hasta las paredes! Hasta las paredes. Ahí, yo creo que yo recibí, en ese recital, el más grande título que me puedan dar a mí como poeta. Porque yo estaba esperando, no me acuerdo si te esperaba a vos [a Diego] o a Hugo en el hall,

después de que había pasado todo, estábamos saliendo, todo, y vino el iluminador, y me dio un abrazo. Y vino Tejada Gómez, y también me abrazó (2014).

La idea de hablar de lo prohibido está presente en el relato:

Yo me había llevado una, mirá que es cierto, yo me había llevado una cintura pélvica de una vaca y me la puse sobre [la cara], la tenía con la mano así y la usaba como máscara, y con eso decía un poema sobre el asesinato de no sé cuántos miles de hombres en el valle tal, en la dinastía tal, en la China imperialista, digamos, y era la época de los desaparecidos, todo. Era eso (2014).

Nuevamente, el relato de Vicente presenta a la poesía como acto político. Ante la pregunta:

Pero no era inocente ¿no?

Vicente responde:

¡No! ¡Qué inocente! ¡Era a propósito! Y... pero llegó hasta las piedras. Eso era la oralidad de la poesía. Porque yo te puedo mostrar ese poema ahora y, bueno, y te parece que no pasa nada, ¿me entendés? Y eso de decirlo en un teatro lleno, y sentir que la gente paraba de respirar para escuchar bien. Aparte que ese poema era todo de gente que fue decapitada, y tiene como un coro, que yo se lo hacía, yo jugaba con eso, pero eso es lo que hacía Bardo-Neón (2014).

La poesía lograba de este modo configurar nuevos territorios de acompañamiento y complicidad política y afectiva entre todos los que conformaban ese particular “mundo del arte”. La poesía se convertía en un trabajo colectivo, una producción conjunta en el que los poetas, el público y los trabajadores del teatro reescribían los poemas en esa experiencia de escribir, decir, escuchar y reescribir. Así lo cuentan Diego Arguindeguy y Vicente Forciniti:

D- Y se daba ese ida y vuelta, o sea, porque, posiblemente, ninguno de nosotros hubiera escrito poemas de ese contenido, esos elementos posibles, sin haber pasado previamente por la experiencia de decirlo. Y decir poemas que no estaban escritos para decirlos así.

V- Para recitar.

D- Estaban en algo más sencillo, más tranquilo, pero al buscarle la vuelta te generaban otras posibilidades que en ese momento vos no habías explotado escribiendo. Esto de que hubiera dos voces en un poema, un contracanto hecho por vos mismo, cosas que vos descubrís diciéndolas en voz alta ante un público, actuando, diciendo.

V- Eso era de una riqueza...

D- A mí me enriquecía mucho eso, qué sé yo, yo no creo que Ángel hubiese escrito jamás un poema como “Conventilleros”, que es muy posterior a todo esto, sin haber pasado por esta experiencia. Ese ir arrancando a los gritos y después ir



bajando y después burlando y dar tantas vueltas sobre el mismo, sobre el mismo poema (2014).

Sin embargo, estas “palabras dichas” requieren de un desciframiento. ¿Hasta qué punto el público participaba de un lenguaje común? ¿Cómo se establecían las relaciones “habladas” para resolver la operación de cercanía? ¿Podemos pensar en un espacio conformado por las relaciones habladas en las que esta presencia colectiva no es pasiva sino que da cuenta de una resistencia explícita?

### 3.3 Ver lo que debe permanecer oculto (o tomar conciencia)

En el recital “La balada de los ahorcados”, el 4 de abril de 1981, Bardo-Neón realizó una intervención sobre poemas de François Villon<sup>27</sup> en un espacio particular, la Biblioteca José Ingenieros. Se trata de una biblioteca anarquista en la que los libros debían estar ocultos a la mirada por “cortinas” de papel madera para evitar la acción de los militares y la policía. En este espacio se desarrollaban también los encuentros del Cine Club Jaén y otras actividades artísticas, además de servir de espacio para las reuniones del equipo de redacción de la revista *Riachuelo*.

Para este recital se armó una escenografía al fondo del salón de la Biblioteca, con sillas montadas unas sobre otras, con el aspecto de una *tribuna* vacía. Sobre una de las sillas, bien visible, se colocó un muñeco rudimentario, hecho de papel pegado, blanco y sin rasgos definidos, de aproximadamente un metro de alto, rígido.

Delante de la *tribuna* (a derecha del público), se colocó una mesa con grabador y objetos varios que se usarían en recital; y (a izquierda del público), una estructura de tres palos (con soportes) que representaba un cadalso<sup>28</sup>. Las sillas para el público se dispusieron mirando hacia esa *tribuna*, dejando un *camino* que iba hacia el otro extremo del salón, donde había una mesa, con cuatro sillas, cubierta por una tela (debajo de la tela, sobre la mesa, había una botella, vasos, pan, queso, etc., pero ocultos a la vista).

A la derecha del público, en la pared del salón, las estanterías de libros estaban tapadas por el papel marrón, como solían estar, pero sobre este se había puesto además papel de

<sup>27</sup> Poeta francés del siglo XV. Escribió *La balada de los ahorcados* mientras esperaba su sentencia de muerte.

<sup>28</sup> En un recital anterior, “La Soga”, en la Bodega del Café Tortoni, esa misma estructura había servido como soporte de un afiche, al estilo de una pancarta.

escenografía blanco, sobre el cual, en un momento dado del recital, se hacía una *pintada* o *grafiti*.

A diferencia de recitales anteriores, este tenía un fondo musical grabado con temas medievales y renacentistas, y un texto (leído en vivo) que relataba la biografía de Villon. En ese texto, como si fuesen comentarios e ilustraciones en un relato documental, se insertaban los poemas de los integrantes del grupo y el poeta invitado, con los de Villon.

Ese collage de elementos relacionaba el pasado y el presente, aplicando las imágenes de los poemas de Villon y la narración de su vida al contexto de Buenos Aires en dictadura. Había referencias al desempleo, el hambre, la explotación, la represión, la censura y la tortura, hasta concluir con el ahorcamiento del muñeco. Pero de la muerte renacía la poesía: como mensaje final se pasaba una grabación (un collage de música, sonidos y ruidos diversos), a la que se presentaba como “el último poema de Villon”. En ella, los ruidos de la ciudad mostraban la presencia de la poesía en lo cotidiano, para concluir en el canto de un pájaro que se hacía oír más alto que el ruido.



En otros de los encuentros, el recital “Caballero”, aparecía la idea de la poesía como otra forma de decir, o decir lo que no se puede decir. Hablar diciendo otra cosa. Diego

Arguindeguy nos cuenta:

Un [sketch] que hicimos era una traducción simultánea [de un texto]. Yo hacía de intelectual francés, qué sé yo, y leía un [poema] de Prévert, viste ese de “uno más uno, dos...”,<sup>29</sup> lo leía en francés y Vicente hacía del traductor en simultáneo, que decía cualquier cosa [...]. Entonces él hacía de chanta, [...] por ejemplo él decía “¿qué le parece la literatura argentina?”, entonces yo decía “Ah, la *littérature argentine*, Cortázar...”. Él traducía todo menos eso, o sea, Cortázar era un innombrable y quedaba clarísimo, [...] era burdo, pero justamente, ese era un sketch que habíamos armado y con mucha improvisación, entonces yo leía en francés, él traducía hasta que en un momento dado el mismo poema de Prévert ya decía todo, entonces el tono ese jocosito dejaba de ser [...] (2012).

<sup>29</sup> “Page de écriture”, de Jacques Prévert.

No obstante, la conciencia de que lo que hacían en los recitales contradecía los mandatos del poder desaparecedor tuvo consecuencias grupales:

Para el '81 éramos Hugo, Vicente y yo, pero porque se dio así, no porque expulsáramos a nadie, ni porque fuera una cuestión política. Algunos, qué sé yo, se atemorizaron, por falta de interés, por algún temor de que por ahí nos pasábamos de rosca, entre comillas, en las cosas que decíamos o hacíamos, pero no una discusión ni política ni nada, ni tenía una pretensión política. Éramos conscientes, con Vicente y con Hugo, que lo que hacíamos servía, que iba gente, qué sé yo. setenta personas u ochenta y pico de personas en la Bodega del Tortoni... (2012).

Además, estas acciones (deliberadas o no), también tenían resonancias en el público:

[En el] primer recital que hacemos en la Biblioteca, todos los viejos anarcos están más o menos por ahí, medio como por el fondo, como diciendo somos los dueños de casa, tenemos que estar, y aparte tenemos que ver qué hacen. [Para el] segundo recital, están todos adelante... y cagándose de risa antes de que empecemos a hacer algo. No, qué sé yo, decíamos todas cosas que eran claramente... No hacíamos panfletos agitativos [...]. Pero la cosa política estaba presente porque todos teníamos claro que estábamos diciendo cosas que... ¡para decir boludeces nos quedábamos en casa!... Lo que no quiere decir que todos los poemas [fuesen políticos]... los poemas eran poemas, o sea era libertad de expresión de la poesía, no era otra cosa, si vos querés (2012).

A veces el efecto no era buscado, sino que surgía de las “casualidades”. Una de ellas se produjo en la Biblioteca, mientras Vicente leía su poema “Imitación de Borges”. Según Diego:

Esa fue espectacular: se cortó la luz [...] justo en el momento en que estaba diciendo “una mano amputada en un avión, rumbo a Buenos Aires, / Túpac Amaru es un grito en la noche americana...” y siguió [diciendo el texto de memoria hasta el final, a oscuras]. Después todos creían que se lo habíamos hecho a propósito [...]. Ahora nosotros éramos conscientes que eso era un acto que iba a contrapelo de la cultura de la dictadura y del silencio de la dictadura y que lo que decíamos era fuerte, y que alguno no se lo bancaba (2012).

Al respecto, Vicente nos cuenta:

Me acuerdo. Porque, yo me acuerdo que cuando leía poemas de François Villon me llamó muchísimo la atención, ¿no? Porque era como... un tipo como nosotros. La verdad que se enfrentaba a la monarquía de la época. Y no era la poesía clásica sino que era la poesía de un trovador, que era lo que más me llamaba la atención, y después la vida de él, ¿no? Los poemas, tan grotescos, como el poema de la gorda Margot, ¿te acordás? (2014).

Otro percance, fruto de esas “casualidades” se produjo en el recital “La calle en la que...” en el Café Tortoni. Diego Arguindeguy se disponía a leer su poema “Visita turística a un museo”, referido al Museo de la Inquisición en Lima, una clara alusión a la represión y a las consecuencias de las resistencias frente a los discursos del poder. Justo antes de empezar la lectura, se filtró hasta la Bodega el ulular de la sirena de un vehículo (patrullero o ambulancia) que pasaba justo entonces por la Avenida de Mayo. Tras un segundo de silencio, cargado de expectativa, se leyó el texto, acto en el cual el ejercicio de nombrar a cada uno de los condenados puede ser relacionado con el ritual ejercido por los organismos de Derechos Humanos: nombrar a cada uno de los desaparecidos seguido de un gritar “presente” colectivo.

Joan Bautista

(y nótese bien el nombre),  
salió al cadalso con Sanbenito al cuerpo  
con vela, cera  
y sogá a la garganta

Joan de León

salió al cadalso en cuerpo  
sin bonete y cinto  
con vela

Inés de los Ángeles, alias María de la Paz

(y nótese bien nombre y alias)  
salió al cadalso en cuerpo  
con coraza  
y una sogá a la garganta

Pero Sánchez

(¿Se da cuenta?  
Como si hoy dijéramos Juan Pérez)  
salió al cadalso en cuerpo  
con coraza a la cabeza  
y una sogá a la garganta

Andrés Campos

salió al cadalso en cuerpo  
sin gorra ni cinto,

con soga a la garganta  
y vela en las manos

Mateo Salade

No salió,  
y no sonrían,  
que hasta los azotes se los tuvieron que dar a un muñeco,  
-“in caput alieno” es el término jurídico-  
porque después del tormento para confesar  
no podía moverse por sus propios pies.  
Pero sí sufrió la relajación en persona  
(y nótese bien que es término jurídico)  
Y fue, además, quemado vivo.

Estos fueron los seis primeros,  
es decir,  
los seis primeros procesados y condenados  
por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición  
-Fe, Justicia y Esperanza, tal era el lema-  
allá en Lima, en 1573,  
para celebrar su cuarto aniversario.  
No vamos a contar de Abel a entonces,  
ni mucho menos a Atau Wallpaj.  
El hecho es que las listas fueron luego  
de veinte en veinte  
de treinta en treinta  
y así sucesivamente.  
No vamos a abundar en detalles tampoco:  
para eso están ahí los muñecos colgados de poleas,  
sujetos al potro de descoyuntamiento,  
o el tormento del agua  
(la electricidad no estaba aún descubierta).  
Ahí están, digo, los muñecos,  
y también los esqueletos,  
y la guía es tan simpática e informada.  
El hecho es que las listas siguieron desfilando,  
hasta que en 1820  
y sin dejarle cumplir el cuarto de milenio,  
los limeños se cansaron,  
saquearon el Santo Tribunal  
y dicen que se terminó...  
Más tarde el edificio fue ocupado por el Senado,  
y en mil novecientos cuarenta y cinco  
un dictador con aires de masón  
fundó en el lugar una biblioteca  
y el museo que hoy recorremos.  
Fe-Justicia-Esperanza...  
Yo tengo fe y esperanza en la justicia,  
como esa de los limeños de 1820.  
Quizá por eso creo

que llegará el día en que tengamos el mundo  
 sembrado de bibliotecas y museos.  
 Eso sí: no esperemos doscientos cincuenta años,  
 ni a un dictador ilustrado.  
 Porque  
 y nótese bien que esto no es jurídico,  
 todos estamos aquí en cuerpo  
 y con una soga a la garganta.

Este poema pone de manifiesto la fuerza de la palabra dicha, del nombrar a los condenados, y en ese acto da cuenta de los hilos que unen la tradición represora del pasado con las estrategias del poder desaparecedor, pero también de los lazos existentes entre los modos de resistencia del pasado colonial, las formas de plantarse frente a la dictadura y la certeza de que, al igual que en el pasado colonial, al igual que en la dictadura, “todos estamos aquí en cuerpo, y con una soga a la garganta”. De ahí la importancia de agudizar el olfato, recurrir a ardides y burlar la vigilancia.

### 3.4 De sogas y zorros miopes (o hablar cuando hay que estar callado)

Ya la idea para el primer recital mostraba la intención de “hablar de lo que no se habla”. El título era “Crítica de la razón crónica (diario oral)”, y la estructura propuesta era la de un collage que contraponía la lectura de titulares de distintos diarios con la de los poemas del grupo. En ese guión, el discurso de los diarios aparecía como una *bolsa de gatos*, a la que se enfrentaba la realidad oculta<sup>30</sup>, recuperada a través de la poesía. Si bien ese esquema finalmente no fue utilizado en esa ocasión, y el recital consistió básicamente en una lectura de poemas,<sup>31</sup> la idea de armar los recitales a partir de un guión con un hilo conductor y la incorporación de elementos que iban más allá de la lectura de textos se fue acentuando a partir de entonces.

En el segundo recital, realizado en la Bodega del Café Tortoni, se comenzó a presentar ese tipo de estructura. Mientras que los recitales de poesía habituales entonces solían consistir en bloques de lectura de cada autor, con intermedios musicales, la estructura de los recitales de

---

<sup>30</sup> Esta idea puede relacionarse con la obra de León Ferrari que aborda en forma irónica la frase: “Nosotros no sabíamos”, que partía de la idea de convertir su carpeta de recortes periodísticos acerca de la dictadura en una instalación.

<sup>31</sup> Así surge de los apuntes de la reunión del grupo posterior al primer recital.

Bardo-Neón apuntaba a una voz colectiva, intercalando las voces de los miembros, en secuencias de poemas que iban creando climas o ritmos en los bloques. En algunos recitales incluso se intercalaban como collage oral dos textos distintos (a veces como contrapunto, otras veces como complemento, para resignificarlos) y en otros se recurrió a la lectura grupal de un mismo texto. También incorporaron el uso de elementos escenográficos y de acciones de los integrantes del grupo, a veces con la característica de sketches.

En octubre de 1980, en el recital 12, en la Bodega del Café Tortoni, el tendido de una sogá que cruzaba el escenario configuraba un espacio encerrado, en el que los poetas debían moverse, con sus desplazamientos cada vez más limitados. Según el guión del recital, la escena era la siguiente:

Todos sobre el escenario. Tres sillas, como si fuese a leer sentado.  
Se juega a que se está midiendo el escenario. VF se sienta, abre un estuche de guitarra, saca la guitarra y la apoya junto a una silla y después hojas con poemas y un sándwich. Hace como si estuviera seleccionando los poemas mientras come el sándwich. Dice “*este no lo leí nunca*”. HES le contesta, “*Y bueno, que siga así*”. Entretanto, DLA y HES tienden una sogá de unos 25 metros desde un gancho encima de la boca del foro del escenario, atraviesa distintas partes del escenario (piano, etc.), rodea la columna; la punta libre se le da a alguien del público en primera fila, pidiéndole, en voz baja “*por favor, sujetala*” (como si de eso dependiese que no se venga abajo, lo que no es cierto).  
A lo largo del recital y mientras se lee, se van colgando objetos (livianos) de la sogá (hojas con escritos, papeles plateados, trozos de tela, etc.), con clips y con broches de ropa, y se monta una estructura de tres palos de la que se van sujetando papeles (poemas publicitarios de VF y hojas de diario con avisos a página), como si fuese una pancarta de publicidad.<sup>32</sup>

En ese contexto, la sogá es también sostenedora del discurso. Así lo cuenta Diego Arguindeguy:

La idea del recital era trabajar con la pérdida de espacio. A medida que se van colgando [los objetos], que la sogá se tiende y que, eso ponelo, lo que está en el guión, el comienzo del guión, porque es lo que te explica la situación escénica, y después vos cruzalo con los poemas que se leen y te vas a dar cuenta, cómo arranca. El primero que lee Vicente es muy significativo (2014).

El poema al que alude es el siguiente:

Escribió que el gallo cantaba al amanecer  
pero en realidad quería escribir otra cosa.

<sup>32</sup> Guión de armado del recital “La Soga”; material inédito. Archivo personal de Diego Arguindeguy.



Escribió que el arrebol en las nubes lo emocionaba  
 pero en realidad quería escribir otra cosa.  
 Estaba por escribir lo que en realidad quería escribir  
 cuando recordó la mirada de los amigos  
 que le decían que no era el momento indicado.  
 Entonces volvió a escribir lo que en realidad no quería escribir, es decir  
 escribió otra cosa  
 otra cosa  
 siempre otra cosa  
 como siempre  
 ajena la poesía.<sup>33</sup>

Ese recital terminaba con un relato muy significativo acerca de cómo sobrevivir en una situación de persecución en la que la sogas es sinónimo de encierro:

En algunas regiones boscosas de Europa se caza a los zorros haciendo un “cerco” (entre comillas) que consiste en una sogas atada de árbol a árbol, de la que se cuelgan cada tanto trozos de tela roja.

Los zorros no se animan a cruzar esta línea de “fuego” y como ya sabemos terminan en la peletería. Aquí uno podría preguntarse de dónde han sacado los zorros fama de astutos...

El hecho es que había una vez un zorro miope y sin olfato que estando acorralado por cazadores, pasó corriendo sin ver la sogas, sino recién cuando la tuvo encima de la cabeza. Sin distinguir bien de qué se trataba, imaginó que bien podían ser frutos de una extraña enredadera. Se puso a tirar de las tiras coloradas con los dientes, ante el horror de sus hermanos zorros que cerraban los ojos para no ver el desagradable espectáculo de un semejante carbonizado. Como las tiras no salían, el zorro miope imaginó que podía tratarse de carne colgada de una ganchera, y entonces se dedicó a mordisquearlas, hasta que se cortó la sogas, y el zorro comprobó que no se trataba de nada comestible y se fue de lo más disgustado.

Con eso el zorro logró **dos cosas**, de las que jamás se enteró: por un lado, los cazadores se quedaron alabando la astucia de ese animal, y los demás zorros, mientras huían, agradecían el sacrificio del zorro que muriendo abrasado consumió el incendio para salvar a su gente. Desde entonces el zorro miope pasó como leyenda de generación en generación de zorros como héroe y ejemplo, bueno, ejemplo que para el propio pellejo más vale no imitar. Y también pasó de generación en generación de cazadores como imagen de la astucia y viveza, que al respecto crearon todo un folklore.

De donde se ve que la astucia del zorro **también** es producto de la imaginación del hombre, y los héroes, de la falta de imaginación de los zorros.

Claro, cuando a uno le cuentan una fábula, espera oír una moraleja. La moraleja acá estaría en ponerse un poco a pensar en todas las sogas que cumplen el mismo papel que el cerco para zorros, como la que nos impide acercarnos a los cuadros en una exposición, o a la novia mientras entra a la iglesia en un casamiento, o a las autoridades en un acto público y tantas otras más, de las que ni siquiera cuelga ningún trapito.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Poema de Vicente Forciniti, incluido en varios recitales de Bardo-Neón y en la plaqueta 7 (“La balada de los ahorcados (opus 14). Recital en un movimiento para Villon y coro”), de abril de 1981.

<sup>34</sup> Fragmento del recital 12 de Bardo-Neón, “La Soga”, Bodega del Café Tortoni, octubre de 1980.

Diego Arguindeguy nos habla de la intencionalidad del relato, de cómo, a partir de la poesía se podía hablar cuando se debía permanecer callado:

Entonces, la idea de ese texto final es eso, que la sogá, es decir, los cercos que nos tendemos, muchas veces tienen que ver con la emoción, o sea, a vos te aterrorizan, haciéndote creer que estás cercado. No estás cercado. Es como los trapos rojos que les ponen en sogas a los zorros para hacerles creer que hay fuego. No hay fuego. Entonces sí podés cortar la sogá con los dientes, [...] que está en vos el darte cuenta, que los límites son mayores, es decir, que podés hacer muchas más cosas de lo que aparentemente podés hacer por el miedo.

Y eso es lo que pasa con la sogá [...]. Se le pide al público, “sostenela”, y la persona que la agarra supone que si la suelta se va todo al carajo, y no se va todo al carajo. La sogá está bien puesta. El tema es que toda esa estructura de sogá que da la idea de que todo el escenario está copado y va a ser un quilombo, y se van a tardar horas en hacer la limpieza de todo, se desarma en un minuto, o como mucho dos. Desaparece todo eso. O sea, es mucho más frágil o fácil de sacar que lo que se ve a primera vista. Bueno. Ese artificio de malabarismo también lo hace el poder, que muchas veces puede menos que lo que aparenta, en función del miedo que vos tenés. En función de eso está el cierre o el remate con la anécdota de los zorros (2014).

El zorro, el actante en este relato, aparece como un héroe por equivocación. La misión a cumplir, ¿cortar la sogá?, reconfigurando los espacios, ¿traspasar la sogá? ¿Ignorar la sogá? El héroe de esta historia ni siquiera se entera de lo que hizo. Ver la sogá sería, para el zorro, para los poetas y para todo aquel que escuchara, tomar conciencia. Sin embargo, el zorro es miope, no la ve, o al menos, no la ve claramente. La corta a mordiscos, porque cree que es carne. Se desilusiona al descubrir que no es su alimento. Pero no llega a tomar conciencia de la naturaleza de la sogá y los trapos rojos. Resiste porque no sabe. Resiste pero no sabe que está resistiendo. El zorro miope no sabe que la sogá fue puesta allí para atraparlo. Son los otros zorros los que, gracias a este acto equívoco, toman conciencia del peligro, pero también de los ardides posibles para burlar al poder, representado por los cazadores.

Este relato entra en contradicción con otro, también de Diego Arguindeguy, publicado en el n° 1 de la revista *Riachuelo* (1980): “Esperando a que caiga la araña” interpelaba a un lector imaginario, amante de la ciencia ficción cuya lectura era interrumpida por la aparición de una araña en el techo.

SUPONGO, quiero suponer, que esto es lo que le pasa a usted:

Uno está tan bien en su cama, masticando su librito de cuentos (por lo que veo le gusta la ciencia ficción; a mí no, prefiero... pero mejor sigamos).

Ahí, por la mitad del cuento, cuando “los argonautas de la Encounter 2 están por descender sobre la helada superficie del asteroide Janus Prima en la galaxia Phi 704”, usted alza la vista, en un respiro, o para ver descender a la astronave, y he

aquí que en el techo, al lado de la araña del cuarto, de tres lámparas ahora apagadas, ve un objeto, no precisamente volador, sino fijo; además, opaco. Su mente ya no puede concentrarse en el diario del capitán Starstepper, sobresaltada por ese agujero negro intergaláctico aparecido en el techo. Enfoca el velador hacia arriba, sale de la cama y se para debajo de la araña.

Al lado hay otra araña, no en el sentido figurado, sino una de las negras de ocho patas. Tendrá el tamaño de la palma de su mano. ¡Ah, bueno!, dice, y se vuelve al comando de la Encounter 2.

Pero ya no es lo mismo. En realidad, sería fácil ir a buscar una escoba, hacer caer a la araña (la de ocho patas) y pisarla; pero se hace a la idea de que es sumamente molesto que por un bicho (así dice, o quizá “arañita”, pero no comparto su opinión) tenga que dejar la galaxia Phi 704 justo ahora. Claro. Usted no le tiene miedo, ¿por qué iba a tenerlo? Razón de más para no tomarse el trabajo.

La araña espera a su presa quieta, podría pasar por un borrón de tinta en el libro, molesta pero inofensiva.

Usted sigue entonces con el capitán Starstepper que “ya se dispone a salir por la escotilla de la Encounter 2 en su traje presurizado. Algo se mueve en su” pie, le parece, e instintivamente mira al techo. Las dos arañas siguen como hace un rato. La de tres lámparas se balancea un poco, apenas; debe haberse levantado un poco de viento. A la otra, mejor no nombrarla.

“Mientras la tripulación de la Encounter 2 pisa por primera vez la superficie helada de Janus Prima” usted piensa de dónde puede ser que salgan tantas arañas (lo dice usted, yo veo una sola, qué quiere que le diga)... las arañas nunca vienen solas. Donde hay una araña al día siguiente vienen más. Puede ser, sí. Entonces ¿por qué no...? pero no, usted no se va a levantar, salir del cuarto, caminar hasta la cocina, traer la escoba y ponerse a barrer el techo por una arañita. ¡Que lo haga otro! (Usted no se dio cuenta de que dijo esto; pero se le oyó clarito).

Aunque los ojos se le empiezan a caer a pedazos, usted no se puede dormir. ¿Está esperando que la araña cace algún mosquito, o mejor una mosca, que quede satisfecha y se vaya por donde vino? Ah, no es cierto. Discúlpeme, yo me olvido que “el capitán Starstepper ha visto unas pisadas sobre el polvo cósmico congelado...” Pero ¿seguro que no espera oír una mosca zumbando en agonía?

Empieza a amanecer, casi seguramente, por el ruido de la calle. “En Phi 704 los argonautas de la Encounter 2 combaten cuerpo a cuerpo con unos mons...” la araña parece haberse corrido, la de ocho patas, hacia la de tres lámparas. Quizá sea un efecto de luz. Debe estar amaneciendo, sí. Las arañas a usted no le van a hacer nada ahora; usted ¿qué les hizo, después de todo? De noche, en la confusión, quizá se equivoquen, pero ya en la luz es más que difícil (usted tampoco se dio cuenta de que dijo esto, pero yo igual lo anoto. En el fondo, es por su bien).

Y así, ya empieza a entrar la luz entre los listones de la persiana y la araña ya no...

¿Cómo dice? ¿Que qué es todo esto que le cuento?...

¿Qué usted no lee cuentos de ciencia ficción sino el diario, y que no tiene arañas, de las negras de ocho patas sobre su cabeza?

¿Está seguro?

¿Se fijó bien?

En este relato, la araña representaba a la represión y cumplía la función de poner en alerta acerca de los peligros del poder dictatorial desaparecedor y de los riesgos que implicaba el hecho de no tomar conciencia de ese peligro: “las arañas nunca vienen solas. Donde hay una araña, al día siguiente vienen más”.

La acción se desarrollaba en la noche, al igual que las de los grupos de tareas. La inacción del lector se relaciona con la idea de que “a mí no me va a pasar nada, si yo no hice nada”, que nos hace pensar en el “algo habrán hecho” y en el espacio libre de conciencia y de culpa construido por fuera de la guerra entre “dos demonios”<sup>35</sup>. Una posición de inconsciencia, falta de compromiso y de parálisis que lo llevaba a sentirse protegido, alejado de la supuesta guerra. A diferencia del zorro, que atraviesa la soga porque no la ve, el lector no hacía nada, frente a la posibilidad de luchar, resistir o tomar conciencia, decidió no hacer nada. Interpelado acerca de la posibilidad de matar a la araña con una escoba, el lector prefirió seguir con su lectura de ficción, alejándose de ambos “demonios”: “Usted no tiene miedo ¿por qué iba a tenerlo? Razón de más para no tomarse el trabajo”.

Casi al final del relato, la luz se concibe como un espacio protegido. Las arañas, al igual que los grupos de tareas, atacan de noche: “Las arañas a usted no le van a hacer nada ahora”. Estos actos de inconsciencia, falta de compromiso y parálisis iban tejiendo telarañas que no eran otra cosa que estrategias de consenso a las que se denunciaba en el relato, y a las que el lector imaginario adhería.

A pesar de no haberse utilizado en los recitales de Bardo-Neón, el siguiente relato de Diego Arguindeguy parece ir en la misma dirección:

Soluciones fáciles a problemas complejos, o el lógico problema del espejo.

Esa mañana, cuando levantó la vista, no vio su cara en el espejo sino una placa de aglomerado.

Primero, como es lógico, creyó que la falla estaba en sus ojos, todavía dormidos, y después de restregárselos, palpó el espejo, que resultó áspero y tibio, como una placa de aglomerado, y no liso y frío como era de esperar.

Convencido entonces, se puso a buscar los trocitos de vidrio, alguna señal, algún rastro de la tragedia que, sin duda, debió haber ocurrido. Al no encontrar ninguno, recordó que tampoco había oído durante la noche ningún ruido, como sin duda debía haberse producido al romperse el espejo.

Claro, pensó, bien puede pasar que uno duerma tan profundamente que no escuche un cañonazo, cuanto más la rotura de un vidrio, por muy espejo del baño que sea. Por otra parte, debía considerarse otro punto de la cuestión, es decir, quién lo había roto...

Mientras se cortajeaba la cara afeitándose a ciegas, trataba de clarificar el planteo:

---

<sup>35</sup> Refiere a la Teoría de los Dos Demonios que equipara las acciones del terrorismo de Estado con las acciones de la guerrilla argentina en la década del setenta en la Argentina.

Primero: alguien rompió (o se le rompió, es indistinto en esta etapa de análisis) el espejo durante la noche.

Segundo: yo dormía tan profundamente que no oí nada.

Tercero: de alguna manera, y mientras yo dormía, el rompedor, bueno, quiero decir, el que rompió el espejo, se deshizo de los restos y...

Miró el reloj. Se hacía tarde. El problema quedó sin resolver. Mientras salía apurado y el portazo volteaba la tapa de aglomerado del botiquín que reemplazaba al espejo roto...

Claro, ustedes se miran confiados, tranquilos, la cosa parece resuelta por sí sola.

Pero es el momento de preguntarles: ¿Y los restos de vidrio? Porque quizá esté ahí el lógico problema de la época: esa costumbre de querer ver siempre en uno la culpa de lo que nos sucede...

Esta idea de peligro y este llamado a tomar conciencia aparecían ya en el segundo recital (ver anexo n° 2), en el que advertían:

Despierta, amigo mío,  
que viene el cuco  
a llevarse a la gente  
que duerme mucho...<sup>36</sup>

### 3.5 Recuperar los espacios

Frente al mandato de estar solos, separados, los poetas de Bardo-Neón, en el recital 12, “La Soga”, planteaban una imagen en la que, al soltar la soga, todo el encierro desaparecía en pocos segundos, dejando el escenario vacío, o lleno de preguntas. La soga cumplía la función de dividir el espacio, limitarlo, pero también creaba un espacio propio, un espacio donde crear, decir, tocar, ver, estar juntos.

La imagen de la soga puede ser puesta en diálogo y en tensión con la obra *Soga y texto* presentada por Ricardo Carreira en 1966 en el premio “Ver y estimar”, en la que una soga atravesaba todo el espacio del Museo de Arte Moderno, colgando tensa a la altura del espectador y dividiendo la sala en dos, dificultando la circulación y poniendo en tensión al observador. También aparecía allí la relación entre la soga y las palabras, ya que en el lugar destinado por el museo a la obra de Carreira, éste había colocado un pedazo de la misma soga en un pequeño caballete de madera, rodeado de fotocopias en las que se veía en negativo la imagen de la soga (Ana Longoni lo describe como un piolín), enrollado y a su alrededor, un texto diseminado formado por letras, palabras y frases (Longoni, 2008: 69).

---

<sup>36</sup> Parodia de la canción de cuna tradicional española: “Duérmete, niño mío, / que viene el coco / a llevarse a los niños / que duermen poco.”

Sin embargo, para Bardo-Neón, la sogá representaba también la posibilidad de saltarla, de atravesarla, de salir del encierro a partir de ciertas estrategias como el engaño, que permitía transponer el territorio vigilado y la toma de conciencia de las posibilidades de lucha y resistencia. Esta idea de trabajar sobre la pérdida de los espacios aparece de modo contundente en el relato de Vicente Forciniti:

La idea de pérdida de espacio con la red, que era algo que queríamos hacer siempre, que era la idea de alguien al que se le va reduciendo cada vez más el espacio, hasta que en un momento de eso, pasa algo, lo hace estallar, estalla (2014).

Según los testimonios de las entrevistas, esta recuperación del espacio no parece ser una consecuencia impensada de las acciones artísticas, sino una de las causas de dichas acciones. No aparece como una reacción espontánea frente a la pérdida de los espacios, sino intencional, planeada. Así lo describe Vicente Forciniti:

Lo que pasa es que nosotros enmarcábamos una palabra, y por ahí le sacábamos un pedacito al marco, y ahí chorreaba la palabra por la pared, ¿entendés? Para darte una imagen, ¿viste? Y eso era Bardo-Neón. Era el lenguaje que se escapaba de un territorio demarcado, ¿viste? Para ocupar el territorio propio de la poesía, ¿no? (2014).

La idea de la poesía dicha como creadora de espacios se enuncia también en el relato de Vicente acerca del primer recital de Bardo-Neón (ver anexo n° 2):

Yo me acuerdo bien, porque me llamó la atención eso. Me quedó en la memoria. Y, con total libertad, ¿viste? ¡En la época en la que estábamos!  
D- Sí. No nos pidieron en ningún momento qué es lo que íbamos a leer.  
V- Ni en ningún momento, qué es lo que íbamos a leer, o por ahí cuando estábamos leyendo algo, se acerque y diga... “viejo, esto está muy pesado”, no, no, ¡para nada! Por ahí también contábamos con la época, que esa época era una época de sordos, ¿no? (2014).

Resulta interesante reflexionar acerca de esta imagen: “hablar en una época de sordos”, transitar entre sordos, utilizando todo tipo de lenguajes, los cuerpos, los objetos, los sonidos, los olores... En un mundo en el que se ha anulado uno de los sentidos, poner en acción los que quedan, para recrear espacios y (re)significarlos a través del arte de la poesía y del encuentro con los otros. En el recital 6 de Bardo-Neón (ver anexo n° 2), “El calor, la ciudad y la ausencia”, llevado a cabo en la Biblioteca José Ingenieros el 12/1/80, Diego Arguindeguy fue un poco más allá, ya no solo se hablaba de sordos, sino de ciegos por elección. Su relato

“La nieta de Caperucita” constituía un llamado de atención hacia aquellos que, conociendo lo que sucedía, decidieron mirar hacia otro lado, al tiempo que ponía en escena la existencia de quienes decidieron arriesgarse en un territorio poblado de peligros:

La nieta de Caperucita se hartó de escuchar el mismo cuento de siempre, y decidió ir a ver por sí misma qué tenía de peligroso el bosque.

Camina que te camina iba por el sendero, saludando a los gorriones, y cada vez entendía menos los temores de la madre, de su abuela y todas las generaciones de miedo... cuando, de pronto, escuchó un rumor que venía de un claro en el bosque, y al rato, un aullido... Se fue acercando, agachada, y se puso a espiar entre los árboles...

Sentados, estaban “ellos”, los reconoció en ese perro grande que había perdido la mitad del pelo, y en ese hombre pasado de años y kilos. El lobo mostró hasta las encías sus colmillos postizos al gritar ¡TRUCO!, pero al leñador no le tembló la mano al retrucar, y así llegaron al vale cuatro.

Como siempre, ganó el leñador por la primera, mientras la nieta de Caperucita abría los ojos más grande que el lobo, y se echaba a correr volviendo a la aldea.

Al llegar trató de convocar a todo el mundo, puerta por puerta, contando el fantástico descubrimiento. El gato con botas se negó rotundamente a siquiera oír la historia; los enanitos contestaron que consultarían con Blancanieves, escribiéndole al castillo; Pulgarcito (en quien esperaba encontrar un aliado) le contestó que él se interesaba solamente en gigantes, Abuela Caperucita y toda la familia se ofendieron de que la nieta pusiese en duda toda la tradición familiar, y llamaron a un cabildo.

En él, naturalmente, nadie creyó la historia. Un hada madrina, conciliadora, dijo que sólo se trataba de una fantasía de chica asustada, que en realidad el lobo la había perseguido, ¿no es cierto, queridita?... Pero la nieta de Caperucita insistía que te insistía en que el lobo y el leñador eran viejos compinches. Y entonces, a propuesta de los pastores y el Príncipe Azul, considerando que ya había un “pastorcito mentiroso”, precisamente con relación al lobo, y que el mal ejemplo no debía cundir, se resolvió echar a la nieta de Caperucita de la aldea de personajes de cuentos infantiles.

Desde entonces, la nieta de Caperucita anda por los caminos, cantando de pueblo en pueblo, tratando de hacer oír su fantástica historia. Pero, claro, la gente, siempre tan apegada a las tradiciones, insiste en llamarla “Caperucita roja”.

Al igual que el relato de la araña, el de la nieta de Caperucita tenía como misión despertar las conciencias. Primero se aventuraba a recorrer un camino prohibido, cerrado por el miedo, pero también por la tradición (que en este caso podemos relacionar con las estrategias de consenso y los mandatos difundidos desde el poder desaparecedor). Por otro lado, al aventurarse por el bosque, la nieta de Caperucita descubrió el juego del lobo y el leñador (y aquí aparecía otra vez la alusión al truco).

Es interesante pensar nuevamente que este juego se basa en la mentira, el engaño y los ardidés consensuados por todos los jugadores. Esta parecía ser la naturaleza de las relaciones entre el poder dictatorial y quienes consciente o inconscientemente participaban de las tareas de vigilancia. La posibilidad de ver en medio de las sombras favorecía su posición estratégica que le permitía descubrir las complicidades entre el zorro y el leñador, pero también dar cuenta de que las cosas no son como nos las han contado. La tradición de Caperucita Roja nos ha llevado a cuidarnos del bosque, de los lobos y a confiar en quien posee las armas: el leñador. También nos habla de los riesgos de la desobediencia, la curiosidad y la inocencia. Pero para la nieta de Caperucita, el antídoto contra el miedo era la toma de conciencia.

Asimismo, este relato nos habla de las dificultades para organizar la resistencia. El Gato con Botas, los enanitos de Blancanieves, Pulgarcito y todos los habitantes de la aldea de los cuentos se negaban a escuchar, sea por adhesión a la versión tradicional o temerosos de las consecuencias que pudieran traer aparejadas el cuestionar su veracidad.

Diego Arguindeguy nos dice al respecto:

Yo no hablaría de “consenso”, que me suena a un acuerdo consciente, pero más de uno al que no se puede acusar de “cómplice” de la dictadura, en sus actitudes cotidianas parecía hacerle el juego... Por ejemplo, las sectas dogmáticas de todo tipo (digamos, “Pulgarcito”, en el cuento, que si no son “gigantes” no se mete) o los que tenían que “pedir línea” para mover un dedo (como los “enanitos”, que si no se los decía Blancanieves, tampoco hacían nada... y por “Blancanieves” podés poner quien quieras)... Y ni hablar del “gato con botas”, que me parece obvio que se refiere a las “fuerzas del orden”, que sí eran responsables de todo eso... (2015).

La nieta de Caperucita (y parece que se necesitaron dos generaciones para romper el cerco), al igual que los poetas, hizo caso omiso de los mandatos del poder desaparecedor. Y es esa desobediencia, ese salirse de lo normal, lo que la colocó fuera de la aldea de los cuentos. Sin embargo, el poeta la trajo nuevamente, como una muestra más de que se podía sobrevivir contradiciendo a la dictadura.



### 3.6 Estar juntos cuando debemos estar solos

La misma formación del grupo y su primer recital mostraban la existencia de redes, que a su vez Bardo-Neón, con sus recitales, contribuía a consolidar y a ampliar. A la existencia de circuitos de circulación y encuentro integrados por espacios como el Teatro San Martín (las salas de teatro, la cinemateca, el hall en el que se realizaban recitales gratuitos), el Centro Cultural San Martín (sede también del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla y del Museo Municipal de Artes Visuales), donde se presentaban obras de teatro, ciclos de jazz, las Jornadas del Color y de la Forma. Otros de los espacios que integraban este circuito eran la sede central de la Alianza Francesa, con su teatro y cineclub, el Teatro del Picadero, el cine Cosmos 70, la Cinemateca SHA, el Teatro Santa María, el Teatro Lasalle, entre otros; se sumaban los espacios específicos destinados a la lectura de poesía, la música y la reflexión. Un ejemplo de esto era la Casona de Iván Grondona, un actor cuya ideología lo acercaba más a la dictadura que a la resistencia contra ella, tanto por sus ideas conservadoras como por el hecho de presentar su programa *El país que no miramos* en el canal estatal ATC, pero que cedía el entresuelo superior de su librería para este tipo de actividades. Iván Grondona, al igual que otros intelectuales de la época, como María Elena Walsh, aceptaba el rol de vigilancia de la dictadura, pero se oponía a la censura aplicada al campo cultural.

El primer recital de Bardo-Neón (ver anexo n° 2) se realizó allí, el 24 de julio de 1979, y se presentó con el auspicio de la revista *Arte Nova*<sup>37</sup>, que realizaba presentaciones en ese local. El contacto personal de uno de los integrantes del nuevo grupo con la revista facilitó el contar con ese espacio. También los contactos personales y el “boca en boca” convocaron al público, además de marcar la continuidad del grupo. Diego Arguindeguy cuenta:

Hicimos el recital [...]. Había un grupito de amigos o conocidos, de invitados por teléfono, no sé, serían veinte personas. [...] Y como les gustó, le dijimos a Hugo, que conocía toda la gente de *Buenos Aires Tango y lo demás*,<sup>38</sup> porque se juntaba con ellos: ¿Por qué no le pedimos para hacer otro en la Bodega del Tortoni? Efectivamente, lo hacemos, armamos otro recital un poco más complejo. Invitamos más gente, toda por teléfono, la mayoría era gente conocida, amigos, parientes, hijos y entenados... (2012).

<sup>37</sup> La revista *Arte Nova*, fundada y dirigida por Enrique Daniel Zattara, publicó seis números entre 1978 y 1980. Zattara había iniciado su actividad literaria en la adolescencia, antes de 1976, e integró en 1978 el comité redactor de *El Ornitorrinco*, dirigida por Abelardo Castillo.

<sup>38</sup> Revista dirigida por el poeta Héctor Negro, que contaba con el espacio de la Bodega del Café Tortoni para realizar actividades los lunes a la noche.

Cada encuentro y cada recital servían para iniciar nuevos vínculos, que a su vez, servían para encontrar nuevos espacios.

No me acuerdo quién “cayó” de la Biblioteca [Popular José Ingenieros], si fue Osvaldo Escribano u otro, o Ángel puede haber sido, que eran invitados por Hugo porque él tenía contactos con la gente de la biblioteca, y quedamos en hacer otro recital, en la biblioteca.

Así los vínculos individuales de los miembros de Bardo-Neón iban estableciéndose como nexos con otros grupos que realizaban acciones de resistencia cultural:

Y más o menos para esa época, Osvaldo y Ángel –Ángel ya estaba en el Cine Club Jaén con Cuco y otra gente de la Biblioteca, los jóvenes, digamos– querían hacer una revista pero no tenía nombre [todavía] (Arguindeguy, 2012).

De este vínculo surgió en 1979, por un lado, la idea de hacer guiones en conjunto con el Cine Club Jaén (proyecto que no se concretaría), y por el otro, la incorporación de integrantes de Bardo-Neón a la revista *Riachuelo*, una publicación alternativa que contó con seis números, entre 1980 y 1982<sup>39</sup>. Por otra parte, Vicente Forciniti concurría al taller del escultor Leo Vinci, donde también se realizaron recitales. Por su parte, Victoria Sus tenía contacto con la comisión de cultura de la Asociación de Albergues de la Juventud, y en el albergue del Tigre el grupo presentó un recital.

La idea de formar redes, de establecer vínculos, incluía al público de los recitales de Bardo-Neón. Ya desde el segundo recital, en la Bodega del Café Tortoni, estaba claramente ese llamado en el cierre: “Esperamos volver a encontrarnos para seguir cantando juntos esta canción de amor, ese antiguo sonido que heredamos; una canción de amor que somos todos, ustedes y nosotros.”

Estar juntos también significaba reconocerse. Ángel Fichera, como público y luego como poeta invitado de Bardo-Neón, reconstruye esa noción de lo colectivo:

Los conocí como espectador, era un espectador seguidor de ellos. [...] A todo lugar donde iban, donde yo me enteraba que estaban, íbamos con un grupo de gente [...] y a mí las pocas cosas que tenían escritas me empezaron a influenciar a

---

<sup>39</sup> Se pueden consultar en [www.archivosenuso.org](http://www.archivosenuso.org).

full. Vivía en Avellaneda y ellos escribían una poesía urbana increíble para mí y me hicieron darme cuenta que entonces eso que yo escribía, era poesía. Entonces a mí me hizo mucho bien, empecé a investigar en la forma de escribir, empecé a sentirme poeta, que también yo podía, si uno que era bancario<sup>40</sup> podía ser poeta, quizás un pibe de Avellaneda que era obrero gráfico, también.

Esa misma idea aparecía en la presentación del cuarto recital de Bardo-Neón en la Bodega del Café Tortoni:

Porque no es cierto que la poesía sea una cosa al margen de lo de todos los días, a la que haya que dar vueltas y vueltas, dorarla hasta que quede blanca.

Por eso habla de vos, que no tenés las manos blancas.

Salvo, claro que seas maestro y milagrosamente la tiza haya cabido en el presupuesto.

Habla de vos que querés hacer tu trabajo en una plaza, y que sea no más que una prolongación del cuerpo. Tan natural como decir buen día, aunque el día esté nublado.

Habla de vos que no te ponés colorada/colorado porque te nombren en público. Aunque quizás sí un poco por la falta de costumbre.

Y tus manos se despiertan antes que tus ojos y a veces los pies antes que tus manos.

Y nos apretamos dos horas a las puteadas [en un colectivo], para que después, al bajar, cada cual tenga que palparse, no los bolsillos, que siempre van más o menos vacíos, sino el cuerpo, para comprobar quién fue el que bajó.

Habla de vos que a veces decís cosas como: “Me sorprende no verlos en las fotos de cuando era chico entre mis hermanos...” Y en el fondo no es cierto ¿Quién te dijo a vos que una foto no miente?

Y habla de vos, en fin, que en una de esas no estás escuchando que habla de vos, siempre de vos.

Porque, de últimas y primeras, ¿de qué otra cosa puede uno hablar si no es de uno? Es decir, de vos.<sup>41</sup>

Ese acercamiento a los otros no era un simple “estar ahí”. Vicente Forciniti en su entrevista afirma:

Esto es lo que hacíamos nosotros con Bardo-Neón, o sea, nos metíamos en un universo poético, pero no era para adentro, sino que era para afuera. Nos sacábamos las tripas y se las mostrábamos a la gente, ¿entendés? Y eso era como muy vital, muy vital...

G- ¿Y el público cómo se enteraba?

D- Por gacetillas en el diario, las plaquetas y en el ámbito en que nos movíamos.

V- Y después siempre en el lugar, ya el Tortoni tenía su público que iba...

<sup>40</sup> Se refiere a Diego Arguindeguy, que lo era entonces.

<sup>41</sup> Guión para el recital 4 de Bardo-Neón; material inédito. Archivo personal de Diego Arguindeguy.

D- La Biblioteca, lo mismo. La Biblioteca es uno de los lugares donde más hicimos...

V- Después había otros lugares que eran otros ámbitos y, qué sé yo, lo de MEEBA. MEEBA también tenía su público.

D- O en algunos lados, que era la gente con los que lo hacíamos, o pintábamos, pero siempre gente había.

V- Era como que abrimos una puerta y estaba el mar y nos pusimos a navegar, ¿viste? [...] O sea, es lo mismo que vos me digas “¿vos solo lo hubieses hecho?” Yo te digo que no y por ahí te digo que sí, pero, lo que pasa es que, a un actor, vos le decís “¿vos solo hubieses hecho, hubieses sido actor?” Y sí, qué sé yo. Tiene que estar la obra, tiene que estar el teatro, tiene que estar el público, mismo de pronto que enciendan una luz y que enfoquen una mesa o una pintura. Ya, ahí tenés un mundo.

Recordemos que uno de los mandatos explícitos e implícitos, tanto desde el poder desaparecedor como desde la mayoría de los partidos políticos durante la dictadura, era el de “no circular”, “guardarse”, no formar grupos, no transitar el espacio público. El desobedecer este mandato podía llegar a tener como consecuencia directa la tortura y/o la desaparición. La propuesta del grupo Bardo-Neón de utilizar los espacios que existían, crearlos donde no existían (espacios imposibles si tomáramos al pie de la letra los mandatos del poder desaparecedor), abrir los espacios que estaban cerrados, puede interpretarse también como una forma de resistencia y uno de los modos que asumía el arte político al decir de Jacques Rancière (2005), es decir, en el sentido de la configuración de un espacio específico y la circunscripción de una esfera particular de experiencia estética y social.

### **3.7 Seguir escribiendo (diciendo) poesía**

Un texto puede ser leído a partir de una multiplicidad de sentidos. Tanto más los textos del pasado que son releídos y resignificados desde el presente. Esta investigación parte de la reconstrucción de un discurso enlazado a través de distintas escenas (recitales) en las que una imagen se repite constantemente (pequeñas resistencias).

El que habla, el que dice, el que escribe, el que lee, el que toca, el que mira, el que crea, el que está. Personajes de un relato que nos muestra –a manera de receta o manual de instrucciones– el cómo, el por qué seguir hablando, diciendo, escribiendo, leyendo, tocando, mirando, creando.

La existencia misma de Bardo-Neón representa una prueba de que el poder desaparecedor puede ser contradicho a partir de un estar ahí, de establecer un camino entre las tradiciones de resistencia cultural y ese estar ahí, de decir presente en un contexto de ausencias, de encierros y catacumbas.

Muchas de las estrategias llevadas a cabo por el grupo utilizaban ciertos ardis como metáforas, máscaras, disfraces o apariencias performáticas que al ser “leídas” por el público se constituían en un universo de secretos compartidos, creando –al mismo tiempo– un espacio en común.

Algunas de estas acciones y poemas, incluso, pueden ser entendidas como manifiestos. Manifiesto, según Carlos Mangone y Jorge Warley, es un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico (Mangone y Warley, 1994). Según Diego Arguindeguy, en estos poemas falta un programa para poder considerarlos como manifiestos. Pero... ¿no es posible interpretar como programa los fragmentos de estos poemas que dan cuenta de la función del poeta y de la poesía frente al poder desaparecedor?

Según Diego Arguindeguy, no serían manifiestos sino “más bien, manifestaciones de una *ars poetica*”, es decir, estableciendo una tradición con la *Epistula ad Pisones* de Horacio, una apología del oficio del poeta escrito desde la poesía.

Es claramente el caso de “Creo en la poesía”, donde Hugo Salerno establece un vínculo entre lo cotidiano, lo colectivo y lo poético y nuevamente defiende el derecho de los poetas a ejercer la palabra. También nos habla de la condición del poeta como aquel que puede ver, pero también como un oficio de riesgo:

Creo en la poesía  
minirreligión individual de bolsillo,  
anárquicamente individual y colectiva.

Creo en la poesía del clavito y el clip  
tirado en la vereda.

Para ser poeta hace falta saber usar  
la ventanilla del colectivo,  
distinguir un maniquí recostado en un árbol,  
ver en el vendedor de pájaros  
un carcelero ambulante,  
encontrar un organito en 1979,  
la clave de sol en una cáscara de naranja.

Para hacer un poema  
muchas veces hace falta  
que al estar arriba en el sube y baja  
la otra persona se salga sin avisarnos.

Para Diego Arguindeguy, imaginar es un acto de conciencia. Y un acto de conciencia, siempre es revolucionario... tanto más en un contexto dictatorial:

Declaración de principios, introito, obertura, a manera de prólogo o simplemente:  
También los cóndores empezaron en tierra.

También los cóndores empezaron en tierra.

Suponiendo que usted no fuese usted,  
suponiendo que el río no fuese río,  
habría por ahí, quizá, un paréntesis  
(donde el río y usted pudiesen bañarse juntos).

Sigamos ahora suponiendo  
que usted es un puente,  
y la gente lo cruza por arriba,  
y el río lo cruza por debajo.  
(Ahora usted viene a ser ese paréntesis).

Volvamos nuevamente a suponer  
que usted sí es usted  
y que el río sí es el río.  
Si usted intenta cruzarlo a nado  
habiendo puentes,  
trate de recordar antes del primer calambre,  
que la imaginación es un buen paréntesis,  
la imaginación es un buen paréntesis.  
la i-ma-gi-na-ción es  
un buen paréntesis  
solamente cuando une dos trozos de realidad.

(y por favor,  
no me pregunte por los cóndores).

Ángel Fichera, que se acercó a Bardo-Neón como público y descubrió su identidad poética en ese transcurso, dio cuenta de esa inquietud en su poema “Seguiremos escribiendo poesía”, publicado en la revista *Riachuelo* en diciembre de 1980 y utilizado también como parte del cierre en el recital 14, “La balada de los ahorcados”:

Lo difícil es vivir  
con la poesía adentro.

llevarla en colectivo  
por las mañanas de invierno,  
y que nadie te diga  
que viajó sin pagar boleto  
que asomó su cabeza por la ventanilla  
o peleó un asiento.

Lo difícil es crecer  
con la poesía adentro  
cuando el universo se te escapa  
en una lágrima sola,  
en la humedad de una palabra,  
y que la maestra te repita  
que tuviste un error de ortografía,  
y que borre el pizarrón,  
cada gesto de amor de tu mirada,  
que archive tu dolor  
entre las tizas y los mapas.

Lo difícil es escribir  
con la poesía adentro  
y olvidarla en un banco,  
junto a las hamacas,  
volando con el viento  
y que un guardián de plaza  
la confunda con una hoja caída  
de los árboles calvos en otoño  
y la arroje en un cesto,  
mariposa herida.

Lo difícil es soñar  
casi despierto  
y despertar  
medio dormido.  
correr hacia la calle  
a perder el alma  
y ganarte un peso,  
para descubrir  
que todavía no naciste.  
que sería muy triste  
morir en el intento.

Lo jodido es cargar  
con la poesía al hombro,  
como una absurda bondad  
en un absurdo de locos.  
Y mantenerse firme,  
de pie  
sin derrumbarse  
ni inclinar la cabeza

por ese peso sobre la espalda.

Lo difícil es sufrir  
con la poesía adentro,  
llevarla hacia el trabajo,  
en el bolso del almuerzo,  
nueve horas de rutina  
y los diez mandamientos,  
el cansancio en la retina,  
el dolor por todo el cuerpo.

Lo difícil es llevar  
la poesía adentro;  
por lo demás  
no hay por qué preocuparse.

La poesía estaba en el aire, en los cuerpos, en las voces reprimidas, en lo individual y en lo colectivo, en lo cotidiano y en las situaciones límite. La poesía está adentro de cada uno, solo hay que decirla. El intento, por parte de la dictadura, de silenciar a los poetas, pero también la voluntad de seguir escribiendo y diciendo poesía están presentes tanto en el poema de Ángel Fichera como en el de Diego Arguindeguy *Cinco padrastros*:

Cinco padrastros en el dedo mayor derecho.  
Uno se hace a los golpes  
o se deshace.  
Y me entero que han resuelto  
prohibir hablar de la noche,  
el sol, los grillos, el agua  
(empezando por el mar, naturalmente)  
prohibido usar palabras como  
vida, amor y muerte  
(en cualquier conjugación,  
declinación y número).  
No decir jamás  
ni nunca  
ni siempre  
ni mucho menos mano, ojo ni boca.  
Recortaron prolijamente luna,  
estrella, tierra y finalmente  
ahogaron en tinta la palabra poesía.  
Voy a dejar aquí,  
voy a colgar los guantes.  
A veces es necesario, sí,  
colgar los guantes,  
padrastros y todo,  
y empezar a pegar a mano limpia.

Frente al clima melancólico y sufriente de *Seguiremos escribiendo poesía* en el que se reconoce que no se puede hacer otra cosa que sacar de adentro las imágenes y las palabras, los



padrastrós, lastimaduras habituales en las manos que trabajan, dan cuenta de la bronca acumulada frente a la dictadura. Y la tentación de “colgar los guantes” —en el sentido habitual de la imagen pugilística, de ya no pelear más— es girada 180 grados para afirmar lo opuesto: seguir la lucha sin protección, a mano limpia. Conviene señalar que ambos poemas sugieren, ante todo, un cambio en el contexto. Entre *Seguiremos escribiendo poesía* y *Cinco padrastrós* median casi dos años, período en el cual las prácticas de resistencia en el país comenzaron a extenderse. Frente a la prohibición de dejar fluir el sentido poético, la palabra y la voz se convirtieron en armas para enfrentar a quienes intentaron ahogar en tinta la poesía. Al recuperarla, se dejó de lado el susurro para resistir (decir), a plena luz del día.

## Conclusiones

### ¿Por qué seguir escribiendo poesía?

En cierto sentido, el oficio del historiador y el del restaurador tienen puntos en común. El historiador construye y transmite relatos a partir de una búsqueda basada en sospechas, preguntas e indicios, partiendo de la creencia de que hay algo por reconstruir o criticar acerca de algo que no está a la vista, que debe ser descubierto. El restaurador también construye un relato reparando superficies y encontrando en otras capas, algunos secretos de la obra. Pero ¿cuál fue el lugar del crítico de artes en esta investigación?

Así como el discurso de la historia pone en contexto, establece relaciones entre el suceso y el tiempo, las ideas, los modos de ver, hacer y sentir, el discurso del restaurador reconstruye la escena. El crítico de artes se sienta a ver, a escuchar, a sentir, combinando lo contextual con la representación que se escenifica a partir del pasado revisitado, resignificado y reconstruido y escribe otro texto. La crítica como metalenguaje, en palabras de Roland Barthes, “depende de una aptitud, no de descubrir la obra interrogada, sino por el contrario de cubrirla lo más completamente posible por su propio lenguaje” (1967: 305).

Los trabajos, las preguntas y la caja de papeles guardados que me guiaron por este camino de la investigación despertaron mi curiosidad y me llevaron a pensar que debajo de la capa superficial de este cuadro, el de la dictadura cívico-militar argentina como una superficie caracterizada por silencios, oscuridades, catacumbas, represión, desapariciones y muertes, había algo más. Por debajo de ella, en una segunda capa (la que estudiamos en este trabajo), las sospechas e indicios nos colocaron frente a una serie de itinerarios, de los que Bardo-Neón es simplemente un emergente; derroteros en los que los poetas, los músicos, los artistas se unían a través de lazos invisibles, como aquellos que Calvino describió tan poéticamente en *Ersilia*: lazos invisibles, al menos para aquellos que prefirieron permanecer en silencio.

Bardo-Neón era, entre otras cosas, una posta entre itinerarios unidos por esos lazos invisibles, unidos de boca en boca, a través de diálogos entre poemas, nutridos por cada una de las personas que se detenían a escuchar, decir, escribir poesía, y luego se trasladaban a un cine club, a un concierto, al teatro, a un taller, o a participar de alguna experiencia artística colectiva, al tiempo que trabajaban, vivían y sufrían en un país bajo una dictadura. Personas que transitaban entre mundos del arte buscando algo que sí podía ser encontrado. En cada uno

de estos mundos podían reconocerse, compartir voces, miradas cómplices y hablar el mismo idioma, el de la resistencia.

Como el zorro miope, los poetas atravesaron el camino del héroe sin darse cuenta de que habían cortado la soga con su propio cuerpo, con la fuerza de la poesía. Como la nieta de Caperucita supieron leer entre líneas, ver que las arañas en el techo eran solamente eso, advertencias.

Afortunadamente, en el entramado de poder configurado por la última dictadura parece que no pudo verse que escribir y decir poesía era (y es) una forma de resistencia. Tal vez el violento dispositivo desplegado por el poder desaparecedor omitió que la palabra, susurrada o dicha como partitura, jugando con las sonoridades, los colores y las formas pudiera representar un peligro concreto, creando grietas dentro de las redes del consenso.

Este trabajo comenzó con una pregunta: ¿Por qué seguir escribiendo poesía en medio de la dictadura? Estos actos de escribir/decir podrían ser interpretados como simples acciones por parte de los poetas. Sin embargo, desde nuestro enfoque de trabajo, esta respuesta es poco satisfactoria. Intuimos desde el comienzo que esto no es así; que hay algo más escondido en los poemas, los sonidos, lo performático, los collages colectivos. Por eso, nos propusimos considerarlos no solo como una creación literaria hoy archivada en el cajón de un poeta, sino como discursos factibles de ser revisitados, releídos, reescritos.

En esa clave y con esas convicciones, otras preguntas siguieron a la inquietud inicial: ¿Por qué no hacerlo? ¿Por qué habrían los poetas de romper con toda una tradición cultural transmitida de generación en generación por miles de artistas que salían a las calles, a los cafés, a los teatros a decir en voz alta sus poemas, sus canciones, a mostrar sus colores y sus líneas? ¿Cómo aceptar sin más que el silencio, la distancia, la soledad y la oscuridad se constituyan en la norma? ¿Cómo no desobedecer, y cómo hacerlo? ¿Qué nuevos discursos pudieron surgir en medio de esa represiva escena?

Fue entonces cuando la caja de los papeles guardados salió para formar parte de un archivo hoy sistematizado y digitalizado, al tiempo que se combinó con los bocetos, los guiones y los recuerdos: También con la teoría, con la mirada del historiador, del restaurador y del crítico. A lo largo de este estudio, algunas respuestas aparecieron para saldar los interrogantes iniciales. En ese sentido, varias fueron las líneas e hipótesis para develar las razones de esa insistencia poética. Por un lado, es insoslayable el peso de las tradiciones culturales y políticas, individuales y colectivas, que llevaron a los poetas a no dejar de hablar, de escribir, de estar juntos. Las mismas, lejos de interrumpirse con la llegada de la dictadura, se reconfiguraron dando lugar a acciones más o menos visibles que propusieron estéticas

políticas novedosas y desafiaron los mandatos del poder desaparecedor. Siguiendo a Greil Marcus (2011), podríamos decir que se transformaron en prácticas estéticas cotidianas que evidenciaron que “algo está en el aire” (y es muy difícil hacerlo desaparecer).

Ahora bien, ¿cuáles son las razones por las que en una multiplicidad de espacios, grupos de personas organizadas en mundos del arte unidos por redes fundadas en vínculos afectivos, amistosos o de afinidad temática o política, decidieron contradecir los mandatos del poder desaparecedor para seguir hablando, leyendo, haciendo música, teatro, expresión corporal, pintando, dibujando?

Tal vez la respuesta se encuentre guardada en la memoria de esos hilos invisibles que permitieron que poetas como los del grupo Bardo-Neón se encontraran y forjaran con otros lazos perdurables que el poder no pudo censurar o reprimir.

Los recitales, en su conjunto, pueden leerse como una escena en la cual se desarrolla un relato: una hoja de ruta a seguir para resistir a la dictadura. Esa hoja de ruta es la que permite reconocer cuáles son los mandatos del poder desaparecedor y muestra, a su vez, que existen infinitas formas de desobedecerlos.

Se siguió y se sigue diciendo poesía, porque no se puede dejar de hacerlo. Pero también “porque queremos y sabemos hacerlo”. La poesía estaba incorporada a las “artes de hacer”, a las tácticas de los poetas, a sus tradiciones y elecciones. Y como parte de esas tácticas las palabras se negaron a callar; resistieron, negándose a desaparecer, convertidas en expresiones artísticas que regresan, como testimonio, como traza, como huella, como recuerdo, como parte de la historia y de la poesía misma. Como un largo relato que recuerda que en nuestro país, en medio del silencio, de la muerte y de la oscuridad, alguien decidió seguir escribiendo poesía. Ya sabemos, entonces, por qué seguir diciendo poesía, pero ¿qué se puede hacer con ese “seguir diciendo”?

Simplemente recordar, volver al corazón el acto y la palabra. Al lado de quienes insisten en hacer desaparecer las palabras, siempre habrá un poeta resistiendo. A los herederos del poder desaparecedor (que como las arañas, nunca vienen solos), les dejamos la primera capa del cuadro, la de las oscuridades y violencias. Los zorros miopes, la nieta de Caperucita, los poetas, los historiadores, los críticos, los curiosos, en cambio, sospechamos que aún quedan muchas capas por debajo por descubrir. Esta tesis intentó develar algo de toda esa zona de superficies y relatos escondidos y superpuestos. Otras tal vez continúen con ese trabajo arqueológico y de restauración que supone el ejercicio de una historia y una crítica cultural

que desnaturalice las preconociones con que usualmente miramos el mundo. Pero esa es otra historia de no-ficción.

## Bibliografía

Águila, G. (2008), *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*. Buenos Aires: Prometeo.

Aguirre, O. (2006) “La historia de Cucaño. Cuadros de una revolución surrealista”, *La Capital*, Nota de tapa suplemento Señales, Rosario.

Barthes, R. (1967) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

Barthes, R. (2009) *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Becker, H. (2008) *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad de Quilmes.

Becker, H. (2009) *Outsiders*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Benjamin, W. (1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Blejmar, J., Fortuny, N. y García, L. (2013) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.

Bloch, M. (1996) *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bloch, M. (2003) *La extraña derrota*. Barcelona: Crítica.

Bourdieu, P. (2006) “La objetivación participante” en *Apuntes de Investigación del CECYP* 10 (11), 87-101.

Breton, A. (1976) *La llave de los campos*. Madrid: Hiperión.

Browarnik, G. (2012) “Memoria, tradición y resistencia. Experiencias de resistencia cultural durante la dictadura militar argentina”, en *Revista de Historia Bonaerense*, año XIX, n° 39.

Calveiro, P. (1998) *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.

Capellano, R. (2004) *Música popular*. Buenos Aires: Atuel.

Caviglia, M. (2006), *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo.

- Constantín, M. T. (2006), *Cuerpo y materia. Arte argentino durante la dictadura*. Buenos Aires: Imago-OSDE.
- Darnton, R. (2008). *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (1996) *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dios, A. y Alatsis, G. “Circulación de las artes plásticas en tiempos de dictadura: la Galería Arte Múltiple”, inédito.
- Fortuny, N. (2014) *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Foucault, M. (1978) *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (2008) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ginzburg, C. (1989) *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Goffman, E. (1991) *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.
- González, A. y Basile, M. (2014) *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*. Córdoba: Alción editora.
- Goodman, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Greenberg, C. (2002) “Vanguardia y kitsch”, en *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Halbwachs, M. (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2002), *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Jacoby, R. (2000) “La estrategia de la alegría” en *Zona Erógena*, n° 43.
- Koldobsky, D. (2008) “Un efecto de las vanguardias” en *Figuraciones*, n° 4.

Kovadloff, S. (1982) *Una cultura de catacumbas*. Buenos Aires: Botella al Mar.

La Rocca, M. (2012) *El delirio permanente. El grupo de arte experimental Cucaño (1979-1984)*. Tesis de maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona, España 2012, mimeo.

La Rocca, M. “Romper, hacer, integrarse y liberarse a partir de la imaginación”. Estrategias del activismo artístico durante la última Dictadura militar argentina, inédito.

Lechner, N. (1985) *Los patios interiores de la democracia: subjetividad y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Longoni, A. (2008) “La conexión peruana” en *Ramona*, n° 87.

Longoni, A. (2012) “Zona liberada” en *Boca de Sapo* n° 12, Buenos Aires.

Longoni, A. (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Longoni, A., Mesquita, A., Vindel, J. “Arte revolucionario”, inédito.

Lucena, D. y Laboureau, G. (2011) “Cultura under, fiesta y política en los 80: el placer como principio ordenador”. Inédito.

Lucena, D. y Laboureau, G. (2011) “Rock y dictadura. La alegría como estrategia”, en *Travessias. Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, N° 11, Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil, agosto de 2011.

Lucena, D. y Laboureau, G. (2014) “Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los 80”, en revista *Ciencias Sociales*, N° 85, Buenos Aires, marzo de 2014.

Mangone, C. y Warley, J. (1994). *El manifiesto un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Masiello, F. (1987) “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en AA.VV., *Ficción y política*, Buenos Aires: Alianza.

Marcus, G. (1993), *Rastros de carmín*. Barcelona: Anagrama.



- Marcus, G. (2012) *El basurero de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Margiolakis, E. (2010) “Las revistas culturales ‘subte’ durante la última dictadura militar argentina”, ponencia presentada en V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Moliner, M. (1998) *Diccionario de uso del español*. Segunda edición, segunda reimpresión, Madrid: Gredos.
- Nora, P. (1984) *Lieux de memoire*, T. I, La République. Paris: Gallimard.
- Novaro, M. y Palermo, V. (2003) *Historia Argentina. La dictadura militar 1976-1983, Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- O'Donnell, G. (1982) “Democracia en la Argentina: Micro y Macro”, en Oszlak, O. (comp.), *Proceso, Crisis y Transición democrática*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pollak, M. (2006) *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Potte-Bonneville, M. (2007) *Michel Foucault, la inquietud de la historia*. Buenos Aires: Manantial.
- Pujol, S. (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.
- Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2009) *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2010) *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rancière, J. (2011) *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Richard, N. (2011) *Lo político y lo crítico en el arte*. Valencia: Institut Valencià D'Art Modern.
- Ricoeur, P. (2008) *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Risler, J. (2011) “Propaganda y acción psicológica durante la última dictadura militar (1976-1983): construcción de estrategias discursivas para el consenso hegemónico”. Consultado en <http://uba.academia.edu/JuliaRisler> el 1/11/2014.

Rizzi, A. (2005) “En nombre del orden. Dispositivos de legitimación de los regímenes de facto en el discurso de los presidentes militares (1930-1982)”. Tesis de Maestría en Análisis del Discurso no publicada, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.

Romero, J., y otros (2006) *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Sánchez Vázquez, A. (1984) *Estética y marxismo*. México: Ediciones Era.

Sava, A. (2006) *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Seghers, P. (1978) *La Résistance et ses poètes*. Verviers: Marabout.

Serrano, R. (2009) *Estética y marxismo*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Steimberg, O, Traversa, O, Soto, M. (2008) *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.

Suriano, J. (Dir.) (2005) *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, vol. X. Buenos Aires: Sudamericana.

Taylor, D., Fuentes, M. (ed.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Thompson, E. P. (1995) *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.

Trotsky, L. (1973) *Obras de León Trotsky. Tomo II. Literatura y Revolución*. México: Juan Pablos Editor.

Trotsky, L. (1973). *De octubre rojo a mi destierro*. Buenos Aires: Distribuidora Baires.

Usubiaga, V. (2012) *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Verzero, L. (2013) *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.

Verzero, L. "Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia", inédito.

Vila, P. (1985) "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil". En Jelin, E. (comp.), *Los nuevos movimientos sociales/I*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Weiss, P. (1999) *La estética de la resistencia*. Buenos Aires: Las otras voces.

Weber, M. (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Williams, R. (1981), *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*. Barcelona: Paidós.

Williams, R. (2003) *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, R. (2008) *Palabras clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, R. (2009), *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Yerushalmi, Y., y otros (1988) *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.

### **Colecciones de revistas**

*Propuesta para la juventud*. Consultado en <http://propuestaparalajuventud.blogspot.com.ar/2012/11/presentacion.html> el 15/6/2015.

*Riachuelo*. Consultado en <http://www.archivosenuso.org/revistas/colecciones> el 15/6/2015.

### **Entrevistas**

Anónimo C, psicólogo, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 21/10/1998.

Arguindeguy, Diego, poeta, integrante del grupo Bardo-Neón y de la revista *Riachuelo*, entrevistas realizadas por Graciela Browarnik el 7/1/2011, 20/10/2012, 9/8/2014, 14/12/2014, 3/3/2015.

Audivert, Pompeyo, actor, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 5/5/2010 para el Archivo Oral Subjetividad, política y oralidad, Biblioteca Utopía, Centro Cultural de la Cooperación.

Brumana, Magdalena (seudónimo), organizadora del *Encuentro de las Artes*, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 21/4/2006.

Burstein, Laura, artista plástica e ilustradora, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 8/11/1998.

Fichera, Ángel, poeta y cineasta, poeta invitado en un recital del grupo Bardo-Neón, director de la revista *Riachuelo*, organizador de actividades en la Biblioteca José Ingenieros, entre ellas del Cine Club Jaén, entrevistas realizadas por Graciela Browarnik el 11/12/2012 y el 29/9/2013.

Forciniti, Vicente, poeta, integrante del grupo Bardo-Neón y de la revista *Riachuelo*, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 12/7/2014.

Lozza, Arturo, escritor y periodista, hijo del artista plástico Raúl Lozza, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 27/1/2007 para el Archivo Oral Subjetividad, política y oralidad, Biblioteca Utopía, Centro Cultural de la Cooperación.

Marrollo, Laura, psicóloga, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 20/6/1998.

Nachman, Viviana, hija del director de teatro Gregorio Nachman desaparecido en Mar del Plata en junio de 1976, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 13/6/1996.

Serrano, Raúl, director de teatro, entrevista realizada por Graciela Browarnik el 21/6/2005 para el Programa de Historia Oral de la Universidad de Buenos Aires.

## **Anexos**

### Anexo n° 1

La relación entre texto y contexto puede verse en el siguiente cuadro:

Recitales de Bardo-Neón	Fecha	Lugar/auspicio	Contexto histórico	Contexto cultural
Bardo-Neón 1	24/7/1979	Casona de Iván Grondona Revista <i>Nova Arte</i>	4/1979: Primera huelga contra la dictadura organizada por la Comisión de los 25. 7/1979 Revolución nicaragüense.	Primer Festival Alterarte.
Bardo-Neón 2 La Pancarta	17/9/1979	Bodega del Café Tortoni Revista <i>Buenos Aires, Tango y lo demás.</i>	16/8/ 1979, María Elena Walsh publica en el diario <i>Clarín</i> “Desventuras en el país jardín de infantes”. 6/9/1979: visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), dependiente de la Organización de Estados Americanos (OEA).	<i>Cuadernos del Camino</i> n° 3. Campeonato juvenil de fútbol en Tokio ganado por la selección argentina. Recital de primavera organizado por la revista <i>Propuesta</i> en instalaciones del Racing Club de Avellaneda.
Bardo-Neón 3 La Pancarta 2	6/10/1979	Biblioteca José Ingenieros.	5/1979 Margaret Thatcher en el poder.	<i>La grasa de las capitales</i> de Serú Girán. V Jornadas del Color y de la Forma en el Museo Sívori.
Bardo-Neón 4	1/11/1979	Taller de Leo Vinci.	Inicio de la crisis de los rehenes estadounidenses en Irán.	Primera acción de Cucaño en Rosario.
Bardo-Neón 5 Orden del día	19/11/1979	Bodega del Café Tortoni Revista <i>Buenos Aires, Tango y lo demás.</i>	12/1979 invasión soviética a Afganistán.	<i>Cuadernos del Camino</i> n° 4. 12/1979 Almendra en Obras.
Bardo-Neón 6	5/1/1980	Albergue Delta Comisión Cultural de la AAAJ	Argentina se niega a sumarse al embargo de cereales a la URSS y al boicot a los juegos olímpicos de Moscú.	
Bardo-Neón 7 Buenos Aires, el calor y la ausencia.	12/1/1980	Biblioteca José Ingenieros	3/1980 Quiebra del Banco de Intercambio Regional.	Último número de la revista <i>Propuesta</i> .
Bardo-Neón 8 La Galera	7/6/1980	Biblioteca José Ingenieros Integrado al festival auspiciado por el Cine Club Jaén		5/1980 Inicio oficial de transmisiones a color en la TV argentina.
Bardo-Neón 9 La calle en la	17/6/1980	Bodega del Café Tortoni		Recital <i>Bicicleta</i> de Serú Girán

que...		<i>Buenos Aires, Tango y lo demás</i>		
Bardo Neón 10 y medio Los 400 años	12/7/1980	Biblioteca José Ingenieros	Festejos de los 400 años de la fundación de la ciudad de Buenos Aires.	<i>Riachuelo</i> n° 1
Bardo-Neón 11	16/8/1980	Taller de Leo Vinci		9/1980 <i>Riachuelo</i> n° 2. 9/1980 Videla promulga la Ley de Radiodifusión y creación del COMFER.
Bardo-Neón 12 La sogá	13/10/1980	Bodega del Café Tortoni <i>Buenos Aires, Tango y lo demás</i>	10/1980: Premio Nobel de la Paz a Pérez Esquivel.	1° Encuentro de las Artes
Bardo-Neón 13 Hacer un recital de poesía es demasiado trabajo.	22/11/1980	Biblioteca José Ingenieros	Formación de la CGT de la calle Brasil. 12/1980 se inauguran las autopistas 25 de Mayo y Perito Moreno.	11/1980 Visita de David Rockefeller a Buenos Aires. Agasajo en el Teatro Colón. 12/1980 <i>Riachuelo</i> n°3.
Bardo-Neón 14 La balada de los ahorcados.	4/4/1981	Biblioteca José Ingenieros.	20/1/1981 Ronald Reagan presidente de Estados Unidos. 29/3/1981 asume Viola como presidente	23/3/1981 T.I.T. Pompas Fúnebres. <i>Riachuelo</i> n°4
Lectura de poemas en la muestra al aire libre del grupo Globo	3/5/1981	Parque Lezama	14/7/1981: Creación de la Multipartidaria.	7/1981 Teatro Abierto. Quema del teatro del Picadero. 7/1981 Primer recital de Los Violadores.
Bardo Neón 15 Caballeté	24/8/1981	Bodega del Café Tortoni <i>Buenos Aires, tango y lo demás.</i>	22/7/1981: Paro general convocado por la CGT Brasil.	30/7/1981 estreno de la película Tiempo de revancha. Cuarteto Zupay, <i>Dame la mano y vamos ya</i> , dedicado a María Elena Walsh.
Bardo-Neón 16 Caballeté	24/10/1981	MEEBA	7/11/1981 Marcha de la CGT a San Cayetano.	<i>Riachuelo</i> n° 5
Lectura de poemas Homenaje a Luis Luchi	19/12/1981	Biblioteca José Ingenieros Revista <i>Riachuelo</i> , Cine Club Jaén	10/12/1981: 1° Marcha de la Resistencia. 11/12/1981 Viola es reemplazado por Lacoste. 22/12/1981 asume Galtieri como presidente.	11/1981 Sextas Jornadas del Color y de la Forma.
Recital espectáculo	21/8/1982	Escuela 14 de la Boca Revista <i>Riachuelo</i>	30 de Marzo: CGT Brasil Movilización nacional contra el régimen militar bajo el lema "Paz, pan y trabajo". 2/4/1982 al 14/6/1982 Guerra de Malvinas. 18/6/1982 Galtieri	5/1982 Festival de Solidaridad Latinoamericana. <i>Tiempos difíciles</i> de Juan Carlos Baglietto. Encuentros en el Parque. Danza Abierta.

			desplazado. Asumió Alfredo Oscar Saint Jean. Se disolvió la Junta. Ejército asumió el poder. 1/7/1982 Bignone presidente.	Recitales de Urubamba en Buenos Aires.
Recital Haroldo Conti	1/10/1982	Chile 2286		Teatro Abierto 82
Recital Nadie	14/11/1982	Viejo Café el Nacional Refugio literario	6 de diciembre: Paro general. 10 de diciembre 2º Marcha de la Resistencia. 16/12/1982 Marcha de la Multipartidaria.	<i>Riachuelo</i> n°6
Recital Haroldo Conti	3/3/1983	Chile 654 Grupo Kipus		
Recital Kipus Bardo-Neón	11/3/1983	Chile 654 Grupo Kipus		
Lectura de poemas en el estudio de Violeta Britos	11/6/1983 15/6/1983		Septiembre Ley de amnistía	Teatro Abierto 83
Lectura de poemas	1/10/1983 2/10/1983 9/10/1983	Galería el Viejo Hotel Balcarce 1013	Alfonsín en Ferro. 30/10/ 1983 Elecciones. 10/12/1983 Raúl Alfonsín presidente. Fin de la dictadura.	21/9/1983 III Marcha de la Resistencia. Siluetazo. 12/1983 Siluetazo
Poemas para leer sin red	11/5/1984	Fundart Corrientes 780.	Creación de la CONADEP	3/1984 Siluetazo. 14 y 15/4/1984 Ferifiesta.
Lectura de poemas	11/6/1984	Teatro Bambalinas Poesía 82		
Lectura de poemas	6/7/1985	Feria del Libro Morón SADE Filial Oeste	22/4/1985 al 9/12/1985 Juicio a las Juntas.	
Lectura de poemas de "20 poemas desesperados"	6/10/1985	Parque Tres de Febrero Arte y Parte		
Recital Maspoetasmen osuno	19/10/1985	Casa de Marcos Britos		3/12/1985 Velas por Chile.
Poemas para leer sin red 2	6/1/1986 13/1/1986	Sala Enrique Muiño Centro Cultural General San Martín	24/12/1986 Ley de Punto Final.	



## **Anexo n° 2**

### **Descripciones y guiones de los recitales<sup>42</sup>**

#### **Recital Bardo-Neón 1: “Crítica de la Razón-Crónica (diario oral)”**

Bardo-Neón 1: 7 y 8 de mayo de 1979: reuniones en formación.

18/5/79 Aniversario de la revista Suburbio. Celebración en bodega del Tortoni.

13/6/79 1° reunión de Bardo-Neón en el buffet de la SADE.

16/6/79: Conferencia de HES sobre Quiroga y London en Biblioteca Rodó

15/7/79: Victoria Sus en “Errancia” por Radio Universidad.

16/7/79: Primer ensayo de Bardo-Neón, en los altos de la Casona de Iván Grondona.

20 al 23/7/79: Elaboración de la primer plaqueta por EDM.

24/7/79: 1° recital, en la Casona de Iván Grondona (Montevideo 453, capital, planta alta), presentado por la revista Arte Nova. 43 personas. Recaudan \$30.000.

#### **Idea Recital 1: *Crítica de la Razón-Crónica* (diario oral).**

Arranque: 3 o 4 leyendo distintos diarios pero diciendo en voz alta lo mismo, cambiados algunos giros en partes (por ejemplo: todo bien, las mismas noticias sobre Salt II o la reunión del Gatt o el aumento del petróleo, se lee, el otro sigue. Busca la forma que se note como un coro con la misma partitura y al mismo tiempos se vea claro que los diarios son distintos (Crónica, Clarín, La Nación Las palabras, salvo un adjetivo reemplazado por sinónimos o algún giro tienen que ser totalmente las mismas (habría que revisar en diarios para elegir noticias, porque se da seguido) Si no armar el texto pegado a las hojas.

Después actuado de “Cuestión de opinión”, revisar y reestructurar texto. Quien lo haga tendría que llevar un diario armado con los títulos de todos los diarios, cosa como “bolsa de gatos” para exagerar.

Con “tengo que cambiar de diario” todos de pie...

---

<sup>42</sup> Los recitales han sido reconstruidos a partir de los materiales del archivo personal de Diego Arguindeguy.

Coro o una voz (habría que ver efecto, como quede mejor): Como a todos nos suele pasar esto bastante seguido, hacer un propio diario. Y quisiéramos que nos ayudaran.

### **Recital Bardo-Neón 2 “El hilo conductor”**

Bodega del Café Tortoni

Avenida de Mayo 829, Capital

Lunes, 17 de septiembre de 1979

Auspiciado por la revista *Buenos Aires Tango y lo demás*.

Diego Luis Arguindeguy (DLA)

Vicente Forciniti (VF)

Eduardo Daniel Melgar (EDM)

Hugo Enrique Salerno (HES)

Victoria Sus (VS)

Poeta invitado: Héctor Negro

Montaje: Bardo-Neón

### **Recital Bardo-Neón 3, “El hilo conductor” bis**

Biblioteca José Ingenieros

Ramírez de Velasco 958, Capital

Sábado, 6 de octubre de 1979

Diego Luis Arguindeguy

Vicente Forciniti

Eduardo Daniel Melgar

Hugo Enrique Salerno

Victoria Sus

Se rehace el recital anterior, con algunos cambios: no hubo poeta invitado, no se hizo el poema visual (“El muro”); se cambió el final (que concluyó sí con El cisne, de HES) y es posible que se hayan cambiado algunos textos (aunque no está anotado cuáles)

El texto transcrito es del Recital 2.

### **Guión de los recitales 2 y 3**

Introducción (Aquí estuvo el poeta / El hilo conductor)

Los cinco sobre el escenario.

EDM (Aquí estuvo el poeta)

Me pregunto si aquí estuvo el poeta.  
Si estuvo coloreando las moléculas del aire,  
volviendo antiguas las bocanadas  
de las nubes que contiene este cuadrado planetario.

Y nosotros aquí, montones de huesos,  
y nervios, sudores vivos,  
suelas gastandose  
solapas respirando;  
añoramos la palabra,  
nos abrazamos con las miradas  
¡somos de este planeta!  
¡estamos vivos!  
y buscando amores y nostalgias.  
Sí, el poeta estuvo aquí,  
y dijo su palabra:  
Nosotros  
heredamos su sonido.

Sin transición, “El hilo conductor” (por Bardo-Neón)

HES (golpeando las manos): ¡Pasen y vean, señores! ¡La tienda de los milagros!  
VS: Traemos una flor de papel que una llorona mejicana dejó en la tumba de León Felipe.  
VF: La última gota de caña que no llegó a tomar Juancito Caminador,  
DLA: y la última ración de caldo que no disfrutaron los bacilos que se comieron a Miguel Hernández.  
EDM: ¡Pasen y vean, señores! ¡El jardín de las delicias!  
VS: Hay un grillo mudo y sin alas que solamente hace muecas en una cajita de fósforos “Fragata”.  
VF: Y una mordaza  
HES: muy vistosa  
DLA: y tan de moda.  
HES: ¡Pasen y vean!  
VS: La tienda milagrosa,  
EDM: el sagrario de las reliquias.  
DLA: Hay un cable que, dicen, es el hilo conductor de la poesía,  
EDM: con chisporroteos a veces coloridos  
HES: y otras veces...  
EDM: muchas...  
VS: tantas...  
VF: dolorosos.  
HES: Traemos un pliegue de un fuelle, que murió cirrósico en la Asistencia Pública.  
EDM: Es decir, un pedazo, así de chico, del dolor de las ciudades.  
VS: Pero también traemos, mejor o peor, un pequeño canto,  
VF: canción de cuna al revés  
VS: que nos gustaría que cantasen junto con nosotros:  
Todos: Despierta, amigo mío,

que viene el cuco  
a llevarse a la gente  
que duerme mucho...

Suena un despertador; sin transición:

HES (Diana – Rubro 32)

La diana en lata  
suena en la mesita de luz.  
Los hombres forman fila frente al mástil  
en que para el colectivo.  
Algunos llevan un clarín bajo el brazo,  
pero no son músicos,  
sino desocupados;  
porque el clarín que llevan  
no es un instrumento musical,  
sino un diario con avisos;  
aunque a veces el que lo tiene  
toca música,  
pero con las tripas.

Mutis Hugo.

VS (canta, a cappella, “El pobre Luis”, canción de Jairo):

DLS (Vals del colectivo)

¿Y qué le vamos a hacer si en las tres horas diarias de viaje de ida y vuelta andamos perdiendo versos en cada barquinazo y a cada frenada?... Cantemos el vals del colectivo [es recitado]:

Señor colectivo,  
yo le pido  
humildemente,  
no se lleve por delante la poesía  
que lleva las de perder.  
Haga honor  
a su inventor,  
viejo anarquista y cabrero,  
que se cansó del tranvía  
y colectivizó el remís...

Demasiado lindo el nombre  
para un microinfierno...  
Colectivo,  
espero un día verlo  
en el museo  
junto al semáforo fósil  
una gorra de uniforme... de guarda  
y el sobre del último sueldo.

HES (“El televisor” Monte)

El tiempo

la lluvia

el barro

La cina-cina movida por el viento

La lluvia

dos ojos de mujer y una gallina muerta

un témpano en un mar de ginebra

y una mosca explorando la mesa

El tiempo

la bronca

y la espera en una estación de otro tiempo

a la que vengo

solamente para demostrar que soy grande

Me congelo y cada tanto me descongelo y vuelvo

y al volverme, me adhiero a la que generación que precede a la mía

hasta que maduren

después me adheriré a la que sigue

La Laguna de Monte es la fuente de juvenencia, creo

¡Miento!

¡Automiento!

¡Asquerosamente!

Retiro

Autoexilio

Raje

Yo vengo a caminar entre espectros

Cuando pregunto por alguien

me contestan por el hijo de ese alguien

Espectros de casas

de campos

de antepasados y excontemporáneos

Formas que se empequeñecen

en avances de formas nuevas

Fantasmas de cina-cina

óxido

y musgo

Pisos que se hunden

carnes que se pudren

calaveras que sonríen

Todo un campo turbio de llovizna

Sauce llorón de lluvia

Oscuros fantasmas

sombras

Gritos de arreo

Mujidos de sombra

Cencerro sonando en tropilla invisible

Charcos espejo de oscuro por oscuro

Pava chirriante

farol colgante  
     Ruido de frito  
     pasteles  
     chicharrones  
 Galopes ahogados en ruido de motores  
     Ni: ¡Adiós don Fulano!  
     Ni: ¡Adiós don Mengano!  
 Lluvia  
     agua que corre  
                     almanaque que destinta  
     Aquí en una mesa frente a la estación  
 y allá a mis espaldas  
     el ruido asqueroso de un televisor.

EDM (Sentimientos)

VF (Ver un gorrión)

VS (Hay sol en la ventana)

VS (Historia enredada en las rejas de un corralón de la calle Hernandarias)

agua  
 transcurriendo en la pileta  
 una mujer  
 astilla de luz  
 mujer de Pablo  
 el carpintero  
 siete cuartos crecientes  
 por el cielo de un vientre  
 lavan los platos del almuerzo

transcurre el agua  
 y vos  
 dormís tu sueño  
 remando donde el fuego  
 hace la siesta  
 mientras el otro sol  
 entre las plantas  
 me inventa nuevas pecas

calor calor  
 desde mis huesos  
 a los tuyos

enredadera  
 la vida

dadora  
 duradera  
 historia enredada en la reja

el sólo transcurrir  
 de una gota de vos  
 desde mi sexo  
 a los tobillos  
 mientras los gorriones  
 en el ladrillo del muro  
 musitan la palabra  
 que dicen tus silencios

enredadera  
 una gota de vos  
 entre mis muslos  
 como sol tibio  
 en las plantas de un patio

historia pequeña  
 suave historia

cajita de laca china  
 la vida  
 donde abrigar  
 este amor

#### VF (Almagro 50/60)

Las primeras paralelas  
 que no se juntaron  
 fueron las vías del tranvía  
 que pasaba por mi calle.

Una calle empedrada  
 con un matungo y su chata  
 y la voz del verdulero  
 como el tango  
 entrando sin llamar por las persianas.

Ya no estaba el compadrito en la esquina  
 ni había tantos malvones en las ventanas;  
 había, sí, la cola de dos cuadras  
 y no miento  
 para comprar una botella de vino (el de las comidas)  
 a precio popular, como se dice,  
 y en mi cuaderno escolar  
 San Juan y Mendoza  
 eran provincias argentinas.

Que había otra música  
 que no fuera dos por cuatro  
 lo supe entonces, escuchando  
 “Para Elisa” en el piano de Micaela  
 o alguna canzoneta en la mandolina de tío Alfonso.  
 Recuerdo que un día con mi hermano Mingo  
 metimos un gorrión (dentro de una cajita)  
 que encontramos muerto en la vereda  
 y lo enterramos sobre el techo  
 de una cocinita de chapas, bajo unas piedras.

En la sala de estar  
 estaba el comedor, el dormitorio y la cocina;  
 la pieza del conventillo en que vivíamos  
 tenía el techo tan alto  
 que es el único cielo que recuerda mi infancia.

El sol y la voz de Ángel Vargas, inundando el patio  
 donde mi hermana Ana tenía que conquistar  
 la pileta cada día; porque eran muchas las familias;  
 y yo vi a la humanidad combatir sobre esas baldosas  
 borrando con su marcha el cielo de tiza de mi rayuela,  
 no por un imperio, sino por poder fregar la mugre  
 de camisas, medias y calzoncillos  
 que tenían que estar secos al final del día, donde  
 Blanca Nieves esperaba  
 con el sonido de la sirena de la fábrica  
 al príncipe AZULROJOAMARILLOVERDE que la rescatara  
 haciéndole el amor en el Parque Centenario.

Las tardes entonces eran unas tijeras  
 que recortaba vaquitas de cartón  
 hasta que la caja de zapatos alcanzara;  
 después vino la calle, con la mancha, la rayuela, el policía y el ladrón,  
 el Jorge, el chueco, Mario el ruso, Valente, pulóver verde y el negrito,  
 repartiéndonos la hojas de una revista de minas en bolas  
 que habíamos robado del quiosco de la esquina;  
 y el Llanero Solitario  
 y la misa en San Francisco de Sales,  
 a la que asistíamos  
 a cambio de una entrada  
 para ver un capítulo del hombre víbora.

Yo dibujaba entonces, antes de ir al colegio,  
 un hombre que tenía un sol en el pecho  
 y personajes que llegaban a una casa en un bosque  
 atravesando el cielo, como un camino;  
 o puentes que iban de una cabeza a la otra.

Después, la maestra puso el sol en el cielo



y la hoja de parra entre mis piernas,  
 me dijo que era imposible que fuera noche si el sol estaba presente  
 y dejó desangrarse al hombrecito de mi dibujo  
 debajo de la casa de Tucumán, el Cabildo,  
     French y Beruti repartiendo escarapelas,  
     Beresford entregando la espada a Liniers.  
 Que yo sepa, no hay pena de ningún tipo  
 en el código penal por este crimen.

Mi imagen de Dios y del gobierno se confundían  
 con la de un hombre sabio y bueno con una gran barba blanca.  
 Si entonces hubiera visto la fotografía de Walt Whitman  
 que tengo sobre la mesita  
 me hubiera arrodillado, tan naturalmente, por amor  
 como hoy lo hago cuando lo leo.

Y el amor en un zaguán oscuro  
 y el amor en la piedra contra el farol de la plaza  
 y el amor blanqueando la calle y los árboles, durante la epidemia de polio,  
 y el amor en llamas en la fogata de San Pedro y San Pablo  
 y el amor que hacía planes para mañana  
 a pesar que la primera plana de todos los diarios  
 anunciaba para hoy el fin del mundo  
 y el amor la única barca de Noé posible  
     capaz de salvarnos del fin de un día cualquiera  
 y el amor que escribía su poema a pesar de nosotros con nosotros  
 y el amor en Marisa que me pidió que la nombrara:  
     Marisa, Marisa, el ruido del mar en el caracol del recuerdo  
 y el amor en papá yéndose al mercado a las dos o tres horas  
     de haber llegado  
 y el amor obligándolo a soñar con los ojos abiertos  
 y el amor cosiendo en un taller de costura  
     con las manos de mi hermana María  
 y el amor en Juan Carlos trayéndonos rulemanes para el carrito  
 y el amor en el plato de estofado, que don Esteban recibía los domingos,  
     con la puerta entreabierta, en su cuartito después de la  
     escalera del fondo; no recuerdo su voz  
     solo su mirada  
     y el olor de la pieza  
     que vuelvo a sentir con la tristeza;  
 y el amor, el amor mutilado aquella mañana, en que mamá  
     fue internada de urgencia en el hospital Durand  
     y la voz de tío Alfonso hablándole al oído  
     antes que venga el médico de guardia  
     para que no diga nada sobre cierta señora y su casa  
     que ignora a Pasteur todavía  
     y me contaban que era una gripe muy fuerte  
     y yo, que tenía seis años, lloré por mi hermano muerto.

Las primeras paralelas que no se juntaron

fueron las vías del tranvía  
 que pasaba por mi barrio;  
 el progreso demolió esas casas  
 que hoy atraviesa una autopista;  
 los tranvías, algunos fueron convertidos en escuelitas y dormitorios  
   para niños desamparados.  
 Cuando vi esto, me dije  
 que si hay algo más poético que un tranvía  
 es una escuela de hormigón armado.

VS (canta a cappella su canción “Conventillo”)

DLA (Milagro cotidiano “Señor de las azoteas”)

El hombre se hincó al borde la cama y oró diciendo:

Señor de las torres y las azoteas,  
 protector de los gatos en celo  
 y del vecino del sexto  
 que tiene altoparlantes de quinientos watts,  
 Te ruego que esta noche no se oigan sirenas,  
 ni sople el viento fuerte,  
 ni se me trepe a la cama una cucaracha,  
 ni sueñe con un derrumbe,  
 ni oiga los gemidos de la vecina en la cama...  
 Te ofrezco por Tu gracia  
 una camisa y una sábana  
 que mañana mi mujer dejará a secar en la terraza  
 y prometo no reclamarla  
 ni a Tu ministro, el encargado,  
 ni a Tu Santa Congregación de consorcistas;  
 como así también  
 a hacer confesión de mi vida ante Tu enviada,  
 ¡oh Santa Virgen del tercero hache!,  
 de cuyas furias ruego me ampare,  
 Amén.

Y el Señor, conmovido por la plegaria,  
 permitió que al otro día  
 el sol alumbrara la ventana del dormitorio  
 de dos a tres de la tarde.

Y fue una pena que ese hombre,  
 a esa hora,  
 estuviese empapelado en la oficina  
 y no pudiese comprobar  
 la infinita misericordia del Señor.

Mientras lee DLA, sale HES, pone una mesa chica de bar y una silla, y se sienta. Sobre la mesa, pone un cubilete con dados. Al terminar DLA, HES sacude varias veces el cubilete y vuelca los dados sobre la mesa. Va diciendo el poema siguiente a medida que levanta cada dado.

HES (Escalera servida “Los dados”)

AS co  
DOS ojos llenos de bronca  
TRES mangos en el bolsillo  
CUATRO patas de un caballo que perdió  
CINCO mida  
Escalera servida hacia abajo

[Mete todos los dados en el cubilete y completa:]

Mejor meto todo en el cubilete  
y tiro de nuevo.

DLA presenta al poeta invitado (“Bardo-Neón hoy tiene un poeta invitado, que no necesita presentaciones: Héctor Negro”.)

Poeta invitado: Héctor Negro; lee un poema breve (que no está anotado cuál fue) y otro provisoriamente llamado “Subte 9.30” [publicado luego como “Después del subterráneo”, en su libro *Ciudad de Flacos Aires*, Ediciones 2x4, Buenos Aires, 1981]:

La boca del subte,  
abruptamente,  
dispara oficinistas,  
bancarios,  
manyapapeles,  
ratones de oficina de distintos pelajes,  
hacia grises cuevas,  
huecos sin sol,  
sin verde, sin canción.  
Corren  
torpemente,  
desarmando su empaque,  
esquivando autos,  
vehículos diversos  
y nadie mira al cielo  
ni sabe  
de aquella nube blanca  
que se posó en la torre,  
de aquella azul paloma que picoteó una hebra  
de hierba solitaria.  
Se desarman  
en el apuro incierto.  
Se les clavan relojes  
en las sienes pálidas,

amenazas de jefes, jefecitos,  
 reconvenciones. mufas  
 de otros como ellos  
 que por una tajada más  
 descargarán sus frustraciones  
 sobre sus jadeos y sus miedos,  
 hoy demorados dos o tres minutos.  
 Algo más tarde,  
 allí  
 en sus escritorios,  
 algunos de ellos,  
 puntualmente  
 ajustando el dogal de sus corbatas,  
 leyendo el diario,  
 revistas de moda, de chismes, de deportes,  
 los últimos “best sellers”,  
 sellando inútiles papeles  
 etcétera,  
 hablarán de la falta de cultura de las masas,  
 de los malos políticos,  
 de la gente que suele pensar con el estómago,  
 de los países bien organizados  
 adonde habría que irse  
 de una buena vez  
 y,  
 ¡oh caramba!,  
 de las pretensiones cada vez más crecientes  
 del servicio doméstico.

No obstante, en uno de esos sitios, por ejemplo,  
 podrán registrarse algunos hechos  
 ciertamente saludables.  
 Desde el cuarto piso para arriba,  
 las ventanas que dan al este,  
 revelan que hay un río impensadamente hermoso  
 y algunos se dan cuenta.  
 Las que dan al oeste,  
 desnudan techos y alturas  
 de una ciudad desconocida  
 que alguien podrá descubrir.  
 La dactilógrafa que ha llegado en estos días,  
 tiene unos ojos de imprevistas tormentas  
 con colores de sueño,  
 y nadie la ignora.  
 A cierta hora de la tarde se posa en una ventana desolada  
 y distrae a algunos imperturbables técnicos.  
 Una empleada del piso,  
 exhibe solamente dos veces a la tarde,  
 pero todos los días,  
 unas piernas dignas de la mejor atención.

A la hora del almuerzo  
 hay quienes van a comer su “sandwichito” a la plaza,  
 para mirar el cielo por un rato.  
 Todas las semanas, hay fin de semana.  
 En algunos escritorios hay vasos con flores.  
 El ordenanza del tercer piso, se ha enamorado.  
 Alguien dijo no, alguien dijo basta, alguien dijo creo.  
 Yo acabo de escribir este poema.

La vida continúa ganando batallas importantes.

Siguen siendo nuestras,  
 la esperanza,  
 la posibilidad de ser, de crecer, de cambiar.  
 Estamos vivos,  
 pese a todo.

Mutis Héctor Negro, y a continuación:

Poema visual (“El muro”) (de VF, por Bardo-Neón)

Salen VS y DLA llevando un papel de escenografía blanco (aprox. 1,8 metros de altura y unos 2 metros de ancho), que está sujeto a dos varillas (a modo de bastidor que no se ve, en extremos verticales). Se paran sosteniéndolo y permanecen así en toda la escena. Sale EDM con un crayón. Mira el papel, y traza una raya a unos cincuenta o sesenta centímetros del suelo. Pasa VF gateando por debajo de la raya. Se para. Asoma la cabeza por encima, y sigue gateando. EDM mira, traza otra línea, más arriba, mira como midiendo y traza otra más. Pasa VF agachado. Siempre por debajo de las líneas; se para. Mira para arriba, y sigue. EDM traza una cuarta raya arriba. VF, ahora caminando, toma el crayón de EDM y se pone a escribir sobre una de las líneas superiores, como si fuesen renglones (anota: “*Creo en*”). Bruscamente, EDM le saca el crayón y traza sobre el papel rayas verticales, dibujando un muro. Mutis ambos. Queda el muro dibujado. DLA (Sosteniendo todavía el papel con el muro dibujado, dice “Paredes, en invierno, iii”).

La tierra quieta.  
 Por debajo el río cava  
 rumbo al aire su salida.

Las paredes lisas.  
 Los viejos nombres bajo la cal  
 descascaran con manos nuevas la costra.

El aire en silencio.  
 Sólo por ahora.

Al final, sin transición, por detrás del papel sale HES, atravesándolo y leyendo ya su poema

HES (Creo en la poesía)

Creo en la poesía  
minirreligión individual de bolsillo,  
anárquicamente individual y colectiva.

Creo en la poesía del clavito y el clip  
tirado en la vereda.

Para ser poeta hace falta saber usar  
la ventanilla del colectivo,  
distinguir una maniquí recostado en un árbol,  
ver en el vendedor de pájaros  
un carcelero ambulante,  
encontrar un organito en 1979,  
la clave de sol en una cáscara de naranja.

Para hacer un poema  
muchas veces hace falta  
que al estar arriba en el sube y baja  
la otra persona se salga sin avisarnos.

Mutis DLA y VF con el papel, mientras HES dice su poema.

EDM (Historia de la lágrima)

Te diré, Santoc, que en esa gota había un universo, un universo con sus soles y planetas,  
con sus estrellas y sus cometas, con sus mundos y habitantes, con sus inventos y sus  
dudas. Esa gota era un universo que cruzaba el espacio, y de cuya existencia nadie supo  
jamás hasta que llegó a tu mano blanca.

Ahora, Santoc, no te sientas culpable, porque ese universo quedó en alguna parte tuya,  
tal vez haya vuelto al espacio en esa lágrima que has dejado salir ahora de la escafandra.

DLA (Ovnidiós)

Mírenlo  
mírenlo, ahí está  
en todo su esplendor.  
Difuso contra la luz del sol  
o esplendoroso señor de la noche.  
Hinquémonos y oremos  
ante el nuevo y viejo señor:  
    Vueltos hacia vos,  
    objeto luminoso,  
    rogamos  
    no sabemos a quién  
    que pares tu vuelo  
    así sea

por un momento no más  
 y descieras sobre nosotros.  
 Mírenlo,  
 es Él.  
 Disparemos sobre él  
 nuestras cámaras  
 para que la posteridad nos recuerde  
 en las páginas futuramente amarillas de El Clarín  
 o La Razón, entre comillas,  
 mientras oramos:

Desciende sobre nosotros  
 como en los viejos cuentos  
 (perdón, señor, digo revelaciones)  
 Hazte cuerpo del que brote  
 la nueva verdad hecha verbo  
 y carne verde escamosa  
 en un hermoso traje plateado.

Mírenlo  
 ahí está  
 ahí...  
 pero...  
 ¡No, Señor, no te vayas!  
 ¡No!, que se trabó mi cámara,  
 ¡No!, que dejas el cielo vacío,  
 y entonces  
 no me queda otro remedio que volver mi vista a la tierra  
 tan mediocre...

¡Ay, Señor! ¿Por qué me abandonas?

VS (Una esquirra de fuego)

una esquirra de fuego  
 cae  
 se posa en la letra O  
 de la palabra mundo

hay  
 una mujer  
 de ojos claros  
 posada en la cama  
 de un hombre tibio

hay  
 una esquirra de fuego  
 posada en el mundo de una letra

hay  
 un intento de amor  
 en la pequeña ciudad de una letra

de la palabra mundo

VF (Pequeña historia con milagro)

EDM (Mis amigos)

Mis amigos arrojan bombas atómicas  
que dejan crecer los niños  
y les dan de comer  
a los violines  
con forma de paloma.  
Tiene radiactividad la alegría,  
dejan crecer los huesos  
y no apagan la sonrisa  
en feriados ni en lunes,  
ni siquiera de martes a viernes.

Mis amigos no saben manejar aviones  
ni tanques ni cañones.  
Son ojos que ruedan por el sendero  
rebotan en la luna sus miradas  
y traen mensajes de semilla.

Nos saludamos en los viajes —todos los días—  
alegremente de tren a tren,  
de cárcel a cárcel,  
de moneda a moneda.  
Ellos arrojan las cuerdas flojas del violín  
dentro de una guitarra,  
y cuando cantan alegres o tristes  
recuerdan las copas  
y aman las botellas y el humo,  
entrecierran los ojos para atrapar la luz  
cuando acarician o besan.

Mis amigos usan lapiceras a bolilla  
papel, mate amargo, títeres,  
y son señalados con el dedo.  
Mirados con recelo, a veces con miedo,  
arman calesitas, trompos y elefantes.  
Levantán muros, es decir, construyen,  
y afinan campanarios,  
no le tienen miedo a la bestia,  
a las amenazas que les reserva,  
a aquellas cárceles o aquellos tormentos  
que las esquinas suelen regalarles  
por ser poetas

ellos, mis amigos.



HES (Cristina y el bandoneón)

VS (Rapsodia en azul II)

sí, ya sé  
que la otra  
de Gershwin  
que tosía y tosía  
por Brooklyn  
y que sus anteojos  
se nublaban  
por las tardes de New York  
a eso de las cinco  
con una lagrimita

sí, ya sé  
Porgy and Bess  
y cakes and milk  
pero Barracas  
parió una mujercita  
maga en la vereda  
paradita  
en el sol  
chueca  
puesta a crecer  
en medio de la calle

y todo es desde siempre  
azul  
pero un poco ya  
sólo un poquito  
el invierno se va  
y hay sol  
y eso es  
muy bueno.

HES (El ojo)

EDM (De *Soñarás esta noche*: El lector)

Soñarás que eres el héroe de una serie de TV y cuando estés por matar al villano con tu Colt 45, verás a través de la pantalla los ojos agrandados de un niño. Y ese será tu error, porque el villano aprovechará la distracción y te matará de siete balazos en el corazón. Agonizando en el suelo, verás que el villano que te ha matado sale de la pantalla y le arranca con sus dientes los ojos al niño, y no podrás hacer nada por él, porque habrán puesto ya las palabras “THE END”.

VS (El broche)

el broche aprieta  
 el diamante del conventillo  
 el broche del jardinero  
 aprieta  
 diamantes diminutos  
 encontrados  
 en los basurales del bajo

el broche aprieta  
 el diamante de la miseria  
 y el dolor

el diamante  
 en medio de la mugre  
 que brilla y brilla

la mugre brilla  
 como un diamante  
 en el broche de un jardinero

DLA (Calabozo, del *Cuaderno de Nadie*)

Cuando me canso de vos, salgo a mirar el sol desde una torre.  
 El sol nace apenas, que ni parece, y de un golpe está allá arriba, bien alto.  
 Al avanzar va dándole sombra a la torre sobre el patio, y entonces descubro que sigo dentro tuyo.  
 Uno de estos días van a poder más mis ganas que tus rejas, calabozo.

VF Los payasos y la canción de amor, por VF

EDM (Solapa del cuadradito)

En un pedazo de planeta quería vivir; en un cuadradito entre paralelos y meridianos, en el medio del mar.  
 Que lo visitaran ovnis con forma de cigarro y bajaran hombrecitos azules a su cabaña de troncos.  
 Quería hachar en el bosque y pescar dorados para asar en la ribera del río.  
 Quería marcar con isótopos de su aliento el aire del cuadradito. Y respirar un aire suyo, cantar, modificar la piedra con palabras sonoras y su eco.  
 Rascarse la espalda en un tronco viejo y andar descalzo entre las flores. Oler el pan a lo lejos recién horneado y volver a cantar.  
 Este empleado era triste y llegaba siempre tarde a la oficina.

VS (Cachito de dolor)

cachito de un color  
 en la vereda  
 cachito de un dolor  
 en esta pena

la luna del amor  
salió una noche  
a tu mejilla  
que lloraba

el amor de tu amor  
me quedó chico  
el amor de tu amor  
el que me diste  
no pudo consolar  
esta tristeza triste  
hermana de la casita lila  
de cerámica

cuando la dejo sola  
en mi cofre de bronce  
lejos de mi solapa

VF (Cuenta regresiva)

HES (La cabeza)

Después de tomar en Retiro: café, ginebra y el tren, voy viajando en este último.  
Hace calor y llevo mi cabeza fuera de la ventanilla. El viento me peina y me refresca la cara. Pese a la tormenta de esta tarde el tiempo se mantiene pesado. Entusiasmado con el aire que corre fuera del tren, me asomo más. De pronto un golpe seco. Uno de los puentes ferroviarios que cruzan los bosques de Palermo arranca mi cabeza. Mi cabeza cae, va rodando y saltando, como si fuera una pelota, hasta que llega al lago y se hunde. Varios pibes pescan mojarritas en el lago.  
Mi cabeza, que ahora donde antes tenía el cuello tiene una cola de pez, entra en una red. Un pibe me saca, los demás nos rodean. Hablan todos juntos, casi sin escucharse entre sí, pero oigo que dicen distintos nombres de peces.  
Quiero hablar y no puedo. Mi boca se abre y se cierra, necesito agua. Entre todos los pibes buscan un frasco de acuerdo a mi tamaño.  
Pedro, que se llama el que me pescó, me lleva a su casa.  
--Tirá esa porquería! –grita la madre.  
--No traigas basura a casa –grita el padre.  
Es lunes. Pedro va al colegio. Alrededor de mi frasco veo dos manos adultas.  
Ya no estoy en el agua. Respiro con dificultad. A mi alrededor ve restos de comidas y latas.  
Ahora ya no veo más nada; solo siente y cada vez menos, las moscas a mi alrededor.

VS (Soy el fondo sin plantar)

Soy el fondo sin plantar  
de una casa  
la ventana del altillo  
la borra de un café

cáscara de fruta  
 lo inservible  
 importante  
 lo esencial de lo desechable  
 lo pequeño que abriga  
 ese pedacito de vida  
 que va inventando cauces  
 este tic-tac  
 descompuesto  
 que te quiere

VF (Nada nuevo)

No es la primera vez  
 que como en las antiguas leyendas griegas  
 Hermes, en pañales todavía,  
 le roba las vacas al gran Apolo.

No es la primera vez  
 que Dios Apolo, que todo lo puede,  
 ofrece una abultada recompensa  
 a unos cuantos sátiros estrellados  
 que logren encontrar algún rastro.

No es la primera vez  
 que un pobre anciano  
 viendo pasar al joven Hermes  
 manejando un camión de hacienda  
 prometa no delatarlo,  
 y lo denuncia al propio Hermes  
 que transfigurado lo tienta.

No es la primera vez  
 que la jubilación convierte en piedra  
 a un pobre viejo  
 y la mitología se lo carga por cuenta  
 a los dioses como castigo.

No es la primera vez  
 que los dioses juegan sucio  
 prometiéndote el paraíso  
 a cambio de que seas bueno  
 y no mates al tirano,  
 y, a menos que uno no quiera darse cuenta,  
 sus voces son sospechosamente parecidas.

No es la primera vez  
 que al escuchar el tañir de la lira  
 te delate tu propia canción  
 a tus perseguidores.

Pero dejémonos de tanta historia,  
 que no es la primera vez  
 que alguien roba una vaca en la pampa húmeda  
 y un estanciero lo cuelga del árbol más alto  
 en un monte, a las afueras del pueblo,  
 donde Afrodita, en un cuarto de hotel,  
 hace el amor con cuanto camionero  
 por unos pocos denarios,  
 que nunca le alcanzan  
 para el pasaje en tren de tercera clase  
 que tiene como estación terminal: el Olimpo.

EDM (Solapa del personaje de historieta)

Final (todos sobre el escenario):

DLA: Porque sí. Todos somos personajes de historias o historietas, y Bardo-Neón también.

Bardo-Neón --Victoria Sus, Hugo Enrique Salerno, Vicente Forciniti, Eduardo Daniel Melgar, Diego Arguindeguy--, les agradecen a todos los que ayudaron a armar esta tienda de los milagros, desde Jairo con su "Pobre Luis" a Héctor Negro y Buenos Aires, Tango y lo demás.

Y así como un personaje caído de una solapa puede volver a levantarse, y la historia seguir en nuevas historias, esperamos volver a encontrarnos para seguir cantando juntos esta canción de amor, ese antiguo sonido que heredamos; una canción de amor que somos todos, ustedes y nosotros.

HES (a modo de cierre, El cisne)

Y entonces el poeta sintió hambre,  
 se metió en el lago,  
 degolló al cisne  
 y se hizo un puchero.

**Recital n° 4 Café Tortoni**

## 1- Habla de vos (DLA)

Porque no es cierto que la poesía sea una cosa al margen de lo de todos los días, a la que haya que dar vueltas y vueltas, dorarla hasta que quede blanca.

Por eso habla de vos, que no tenés las manos blancas.

Salvo, claro que seas maestro y milagrosamente la tiza haya cabido en el presupuesto.

Habla de vos que querés hacer tu trabajo en una plaza, y que sea no más que una prolongación del cuerpo. Tan natural como decir buen día, aunque el día esté nublado.

Habla de vos que no te ponés colorada/colorado porque te nombren en público. Aunque quizás sí un poco por la falta de costumbre.

Y tus manos se despiertan antes que tus ojos y a veces los pies antes que tus manos

Y nos apretamos dos horas a las puteadas

Para que después, al bajar, cada cual tenga que palparse, no os bolsillos, que siempre van más o menos vacíos, sino el cuerpo, para comprobar quién fue el que bajó.

Habla de vos que a veces decís cosas como: “Me sorprende no verlos en las fotos de cuando era chico entre mis hermanos...” Y en el fondo no es cierto ¿Quién te dijo a vos que una foto no miente?

Y habla de vos, en fin, que en una de esas no estás escuchando que habla de vos, siempre de vos.

Porque, de últimas y primeras, ¿de qué otra cosa puede uno hablar sino es de uno? Es decir de vos.

2- Vivimos una vez (VS)

3- Propiedad horizontal (HS)

4- Todos los días saco la basura (AU)

5- Disposiciones no gratuitas (VF)

6- Lila (canción) VS

7- El espejo (DLA)

8- Rutina (HS)

9- Malentendido (VF)

10- Murmura (AU)

11- Invitado Jorge Sepiurca. 2 poemas brasileños.

12- Trabajá la tristeza (VS)

13- En qué andar (VS)

14- Quiero escuchar un tango (HES)

15- Biografía interior

16- Poema con una nota (AU)

17- Es una vivencia (VF)

18- Federico Chopin (HES)

19- Los ladrones de mi ciudad ((HES)

20- Verso perdido (DLA)

21- Rayuela (VS)

22- Una tarde de lluvia (VS)

23- Infancia (VS)

- 24-La última cena (VF)
- 25-La gente se me pudre (AU)
- 26-Teología del asado (DLA)
- 27-Rayuela (HES)
- 28-El fondo sin plantar (VS)
- 29-Baguala (HES)
- 30-Vuelvo (AU)
- 31-Noticia de Istambul (VF)
- 32-El ostracismo de las sirenas (VS)
- 33-Cocina de invierno (HES)
- 34-Vida de insectos (DLA)
- 35-Prueba de fe (VF)
- 36-Fotos mías (VS)
- 37-Tintero (HES)
- 38-Son tantos (DLA)
- 39-Cantar en torno a vos (VF)
- 40-Y te amo tanto (VS)
- 41-Me levanto contra la poesía (AU)

### **Recitales 5 y 6**

Entre noviembre 79 y enero del 80 se profundiza un clima de desgaste para el trabajo y empiezan a darse diferencias de criterios inconciliables. VS hace cuestionamientos temáticos y en cuanto a los lugares para hacer recitales. En diciembre se habla con la comisión de cultura de la Asociación de Albergues de la Juventud y se arregla recital para el albergue del Tigre. Para esta época reunión en casa de gente del taller de Leo Vinci. Mientras EDM, aunque alejado, hace la plaqueta número 3 con poemas de VS.

5/1/80 Recital (5°) en el Albergue Delta de la AAAJ participan HES, DLA, AU, VF y VS. Público: unas 20 personas, se recaudan \$26.000 (de ellos \$8.000 para la AAAJ). Recital armado rápido ("El músico") y con planteamientos constantes. La crisis estalla en los 30 minutos anteriores al recital por la mala organización y maltrato de parte de la gente del albergue.

Después del recital VF y AU se van de vacaciones; HES, VS y DLA quedan para recital ya programado en la biblioteca J. Ingenieros. VS hace planteo firme de irse, que es aceptado; pero al día siguiente da marcha atrás. Se arma el recital en dos días.

12/1/80 Recital en biblioteca José Ingenieros "La ciudad, el calor y la ausencia". Actúan HES, VS y DLA. El más espontáneo de los recitales. Se pide "bis", que dura unos 30 minutos. Público: 45 personas. No se distribuyen plaquetas. Después se declara "cerrado el ciclo" y vacaciones para todos, que duran hasta marzo.

### **Boceto o plan para 5° recital**

- 1- Músico <VF> [HES]

- 2- Fondo sin plantar VS
- 3- Soneto para estos tiempos AU
- 4- Antonia HES
- 5- Árboles DLA
- 6- Almagro VF
- 7- Infancia VS
  
- 8- Problemas lógicos DLA
- 9- 2° poema para la derrota AU
- 10- Los payasos VF
- 11- Ostracismo VS
- 12- Surreal I en masse HES-AU-VF-VS-DLA

1 minuto de silencio- Silbato

- 13- Juana HES
  - 14- Aquí estamos AU
  - 15- Músico 2 <AU>
  - 16- La araña DLA
  - 17- Biblioteca HES
  - 18- Victoria canta
  - 19- Malentendido VF
  - 20- Colectivo a las cinco de la mañana HES
  - 21- Amémonos miserables AU
  - 22- Me voy a París VS
  - 23- Noticias de Estambul VF
  - 24- Músico 3<VS> [VF]
  - 25- Cachito de dolor VS
  - 26- Cantar en torno a vos VF
  - 27- La gente se me pudre AU
  - 28- Músico cierre
- Fin

### **Recital 6 Biblioteca José Ingenieros 12/1/80**

#### **El calor, la ciudad y la ausencia**

- Presentación DLA
- Una tarde mateando HES
- Me voy a París VS
- Los ojos de siempre HES
- Caperucita Roja DLA
- Cuando recordaba VS

Llamada a AU y VF. Leelo vos

- Noticias de Estambul VF
- Chau Carlitos HES



Para Alejandra VS  
 - Galileo DLA  
 Canción: Fotos mías VS  
 Mi Buenos Aires querido HES  
 El obelisco HES  
 - Milagro cotidiano DLA  
 Geografía de la soledad VS  
 Y no conocerte VS  
 Antipostal HES  
 - Demostración lógica DLA  
 Llamada a AU y VF  
 Cangallo VF por VS  
 La trapecista HES  
 Paisaje VS  
 Fuimos esa entretela VS  
 - El pájaro VF por DLA  
 Poemita corto AU por VS  
 Canción: me voy a hacer una caja VS  
 El tren anda recorriendo las vías HES  
 Las manadas VS  
 Occidente DLA  
 Baldosas de panes HES  
 Llamada a AU y VF  
 Aeropuertos VS  
 Añoranza del verde HES  
 - Aceite de piedra DLA  
 El vaivén de las hamacas HES  
 Tu respiración VS  
 Una planta crece HES  
 Tu palabra VS  
 DLA entrega de telegrama a HES  
 HES lo lee  
 Lorca HES  
 Después “bis” con alargue media hora.

### **Presentación recital 6**

Damas y caballeros, buenas tardes.  
 Como decía un amigo, tenían razón los indios.  
 Fíjense que cuando Mendoza fundó acá Buenos Aires, los indios la demolieron.  
 Después vino Garay el vasco cabezadura la volvió a fundar en el mismo sitio. Y fíjense  
 el calor que hace... (Perdón me pueden traer la jarra...)  
 La conferencia que van a escuchar esta tarde se refiere precisamente (cómo... No pero  
 si acá dice... <hojea agenda> Ah. No es acá?!)  
 Ejem, les pido disculpas, damas y caballeros. Como les decía el recital que el grupo  
 Bardo Neón

### **Recital n° 11 Taller de Leo Vinci- Barracas, sábado 16/8/1980**

1. Presentación: Corrida telón; en escena bulto cubierto por sábana (HES) inaugurando. Aplausos. Descubrimiento de la estatua: HES con la cara pintada de blanco. Vanse DLA y VF. Pausa. Suena un despertador. La estatua se despereza y dice:

1 a): Rubro 32

1 b) Barriendo el parque

2. Ver

3. Si se que de las nueve

4. Rutina

5. Los payasos y la canción de amor

6. Tintero

7. Concierto en clave de sol (Paul Klee)

8. Verso perdido en...

9. Cangallo 3983

10. La Calesita (cuento)

11. Poeta invitado: Diego

12. Historieta sobre el arte (Mesa redonda) DLA, bustos y cía. (Acomodamiento bustos por VF y HES) Incluye Inkarrí (¡Bailemos!) DLA

Bueno, llegamos a la parte seria de nuestro recital. Teníamos pensado interpretar para ustedes el aria principal de “Aurora”, pero dado los problemas técnicos que afectan a los autores nacionales en relación a los cantos patrióticos, decidimos en cambio hacer una mesa redonda sobre el significado del arte, para lo que hemos invitado a Ernesto Sábato, Elías Castelnuovo, Alain Badiou, Miguel Cruz Hernández, Octavio paz, Jean Paul Sartre, Sócrates de, Platón de, Adimonto de Atenas, José Ortega y Gasset y Hermann Göring.

Ante todo y para iniciar el debate diremos que “Arte es un aparato para pescar”...

No. No pongan esa cara, que no se trata de una metáfora automática sino de la sexta acepción de la palabra arte que nos trae la nada surrealista Real Academia de la Lengua en su Diccionario...

Arte: del latín ars, artis: habilidad, talento, oficio, profesión, técnica.

Sustantivo de género ambiguo: Virtud, disposición para hacer alguna cosa// acto por medio del cual el hombre valiéndose de elementos materiales o visibles expresa o imita lo material o lo invisible// todo cuanto se hace por industria y habilidad del hombre// conjunto de reglas y preceptos para hacer bien algo// cautela, astucia, maña// y nuevamente, insistimos, aparato para pescar.

Eso sí: “mujer del arte”, como siempre, quiere decir lo que machistamente ustedes ya suponen.

Arte: rama del conocimiento que requiere práctica; expresión de lo que es bello o verdadero, especialmente de modo que pueda ser visto, como una pintura.

“El arte podría presentarse, si nos atenemos a la terminología clásica, como una virtud del hombre”.

“El artista no nace artista; se hace artista durante su repechaje por la vida a fuerza de inspiración y de transpiración como se hace cualquier otro trabajador de cualquier otra profesión, pues nadie nace sabiendo y todo lo que llega a saber el hombre es siempre el producto de un largo y duro aprendizaje (E. Castelnuovo).

“El acto poético muestra que ser mortales no es sino una de las caras de nuestra condición. La otra es: ser vivientes”.

“Uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación al mundo”.

“Una obra de arte es una máquina de significar” (Octavio Paz).

“Si queremos ir más lejos, tenemos que recordar que el escritor, como todos los otros artistas quiere procurar a sus lectores cierta emoción a la que la costumbre denomina placer estético y que por mi parte llamaría la alegría estética; y que esta emoción cuando se manifiesta es señal de que la obra está lograda. (Sartre)

“La belleza surge en función del misterio: el juego del hombre con la naturaleza afinca la raíz del arte y el misterio que ensombrecía la naturaleza se convierte en el misterio que embellece el arte.”

“El concepto de la belleza o la fealdad, en consecuencia fluye de la perfección o imperfección de lo que el artista interpreta o reproduce, excluyendo de ello la perfección o imperfección de su habilidad técnica. Y la imperfección o perfección se deriva a su vez del molde mismo que la naturaleza ofrece en todas las cosas, molde que cambia constantemente. La perfección de un estómago, por ejemplo, no la crea el fisiólogo, como no crea el artista la perfección de una figura o de un paisaje. La crea la naturaleza y su función. Y la perfección del estómago consiste en no tener ni más ni menos capacidad que la que se requiere para abastecer las exigencias de su cometido que es la digestión. Si tiene de más o de menos es feo por ser imperfecto. (E. Castelnuovo)

En la obra del artista hay un núcleo objetivo de belleza, pero ese núcleo viene envuelto por ingredientes subjetivos e históricos, que tienen que ver con su sensibilidad, edad, gusto, época, ideas dominantes. Es esta envoltura histórico-subjetiva la que convierte el juicio estético en algo automáticamente relativo”. (Sábato)

“Pero esta belleza que no es nada del otro mundo, pese a lo que diga Platón, es también lo menos común de éste”.

“Es necesario concebir el proceso estético no como redoblamiento sino como inversión. La ideología produce el reflejo imaginario de la realidad, el efecto estético produce a su vez la ideología como realidad imaginaria. Se puede decir entonces que el arte repite en lo real la repetición ideológica de esta realidad. Sin embargo esta inversión no reproduce lo real: realiza su reflejo. (Alain Badiou)

La realidad no está solamente fuera sino también dentro del hombre, constituida por una unidad sujeto-objeto que no puede ser escindida. El conocimiento es la manifestación de esta interacción entre el mundo exterior y el hombre. Y en cuanto al arte, la ingenuidad de dar cuenta de la realidad externa sin contaminación humana es todavía más evidente; el mundo de la pintura es el mundo de los colores, y los colores no existen en la naturaleza. (Sábato)

“Cuadro y poema: ritos solitarios de la contemplación y la lectura, festín de fantasmas, convite de reflejos. Las imágenes encarnan en el arte solo para desencarnar en el acto de la lectura o de la contemplación. Además el artista cree en el arte y no como el primitivo en la realidad de sus visiones”.

“El arte es el equivalente moderno del rito y de la fiesta”. (O. Paz)

“El arte se ha convertido en una dimensión cotidiana de la vida del hombre tanto que, como donosamente ha dicho Heidegger, las obras de arte se acumulan en los museos y aun en los depósitos del mismo modo que los comestibles en los grandes almacenes”. (Miguel Cruz Hernández)

¿Cómo vivir? De cualquier modo que la creación no sea manoseada, bastardeada: pariendo un taller mecánico, trabajando de empleado en un barco, vendiendo baratijas en la calle, asaltando un banco... (Sábato)

“Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se vea. Será un arte para artistas y no para la masa de hombres. El arte nuevo es un arte artístico.” (Ortega y Gasset)

“Todo arte debe incontestablemente atenerse a las necesidades y no a los vicios del hombre”.

“¿Habremos de tolerar que los niños escuchen toda clase de fábulas imaginarias, por el primero que llega y que acojan en sus espíritus ideas que en la mayoría de los casos sean opuestas a las que nosotros juzgamos han menester cuando sean mayores?

-No hemos de tolerarlo de ninguna manera.

-Por lo tanto debemos vigilar a los creadores de fábulas, escoger las buenas y rechazar las malas.

-Es razonable, en efecto, pero si alguien nos preguntara qué entendemos por ello y cuáles son estas fábulas ¿Qué responderíamos?

-Adimanto, en este momento ni tú ni yo somos poetas, sino fundadores de una ciudad. Y a los fundadores corresponde conocer las normas a que deben ceñirse los poetas en la composición de sus fábulas e impedir que se aparten de ellas. A mi juicio sería preciso representar siempre a la divinidad tal cual es. ¿No es acaso la divinidad esencialmente buena y no es obligación hablar de ella en esa forma?

-¿Quién lo duda?

-Entonces no podemos aceptar de Homero, ni de ningún otro poeta errores insensatos sobre los dioses.

-En efecto esas narraciones son peligrosas.

-Y no deben narrarse, Adimanto, en nuestra ciudad... (Sócrates, en Platón, Politeia)

#### ACÁ HAY QUE CORTAR ESTE PEDAZO (CENSURADO POR SÓCRATES)

[Acá sigue un fragmento que no dice nada para hacer el corte indicado]

Jugar con la estatua como preguntándole y escuchando

HOMERO NO, ENTONCES/////

[Continúa otro fragmento que no dice nada]

CARLOS M NO, NO CLARO ENTIENDO

Pero me dice Bret... Ah, no...

[Continúa otro fragmento que no dice nada]

Y ESTO QUÉ LE PARECE AH SI

[Continúa otro fragmento que no dice nada]

Claro yo entiendo...

La cultura era para Henríquez Ureña la síntesis del tesoro heredado y lo que el hombre y su comunidad contemporánea creaban dentro de ese cuadro preexistente; razón por la cual criticaba toda pretensión de una cultura

Cuando oigo la palabra cultura, saco el revólver (Goering)

Ejem... Debido a motivos técnicos debemos concluir aquí nuestra mesa redonda...

Pufff... Agradecemos los servicios prestados por la Real Academia de la Lengua Castellana, la Enciclopedia Británica, la Editorial Larousse, Miguel Cruz Hernández, Sócrates, Platón, Adimanto, Octavio Paz, Jean Paul Sartre, Ernesto Sábato, Elías Castelnuovo, Alain Badiou,

Y el mariscal Göring.

Pero...  
 hasta aquí hemos llegado  
 y hasta aquí hemos venido a dar con nuestros huesos  
 a saltar sobre los escombros  
 a bailar sobre las tumbas  
 a cantar nuestros cantos  
 entre dos aletazos de mosca,  
 efímeros, solitarios,  
 como el bailarín que danzaba sobre el Cusco  
 el día de su destrucción  
 mientras las vírgenes del sol lloraban  
 y los guerreros cautivos lloraban  
 y los sabios del imperio lloraban  
 y no podían explicarse cómo ese loco  
 podía bailar entre las ruinas,  
 cómo podía disfrazarse de espejos y lentejuelas.  
 “¿Bailas sobre los huesos de tu padre,  
 Sobre los huesos de tu abuelo y de su abuelo,  
 ríes sobre la sangre de tu hermano,  
 cantas sobre la ruina de tu madre,  
 bailas sobre la muerte de tu hermana?”  
 Y lloraban: “¡Ay de los vencidos!”  
 y el loco bailaba su derrota.

Después como siempre, pasó el tiempo,  
 y los bisnietos de Pizarro  
 se pusieron a huaquear las ruinas,  
 poniendo al descubierto otra vez la masa de escombros.  
 Y ahí estaba el bailarín bailando  
 cantando  
 haciendo sonar alto sus tijeras.  
 Y los nietos de Pizarro se pusieron a medirlo,  
 a aplicar la ley de gravedad a sus saltos,  
 a controlar los destellos reflejados por sus espejos  
 a hacer la teoría de su danza.  
 La arqueología siempre nos enseña  
 a leer la historia para atrás.  
 Y el bailarín sigue bailando.  
 Como él hemos venido aquí a cantar  
 a bailar sobre escombros  
 a poner las ruinas en orden  
 sin arqueología de por medio.  
 El canto y la danza nos enseñan  
 que la historia se lee hacia adelante,  
 por eso,  
 ¡Bailemos! (Danzaq)

Permítanos una última cita:  
 El arte no puede consentir sin menoscabo plegarse a ninguna directriz ajena, para  
 colmar dócilmente los marcos que algunos creen poder asignarle, con unos fines

pragmáticos extremadamente estrechos. Más vale fiarse del “don de prefiguración” que es patrimonio de todo artista auténtico que implica un comienzo de resolución virtual de las contradicciones más graves de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia del establecimiento de un orden nuevo... Al defender la libertad de creación... nada está más lejos de nuestro pensamiento que querer resucitar un supuesto arte puro, que por lo general no sirve sino a los más impuros fines... no tenemos la menor intención de imponerles cada una de las ideas contenidas en este llamamiento. A todos los representantes del arte solo les pedimos que alcen la voz, inmediatamente. (A. Bretón- D. Rivera)

### 13. Armonía

Un pájaro volando como un pájaro  
 un hipopótamo sumergiéndose en el estanque como un hipopótamo  
 una hoja en el viento como una hoja en el viento  
 un oso que inverna en su cueva en la montaña  
 como un oso que inverna en su cueva en la montaña  
 un elefante que come y camina lentamente como un elefante  
 un rinoceronte que embiste el jeep del cazador  
 como un rinoceronte que embiste el jeep del cazador.  
 Un mono haciendo las piruetas de un mono en la jaula de un mono  
 una serpiente, arrastrándose como una serpiente,  
 en dirección a un nido de pájaros.  
 Y el sol en el horizonte al anochecer...  
 y el sol en el horizonte al anochecer... (alienta al público a que responda)  
 y el sol en el horizonte al anochecer,  
 como el sol en el horizonte al anochecer.

Y un hombre, que se despierta pájaro una mañana,  
 que toma su desayuno velozmente como un castor,  
 que viaja colgado, como un mono, de un colectivo repleto,  
 que trabaja de caballo de carga,  
 que oculta su cabeza como una avestruz  
 y que de noche, empieza a tener sueños de serpiente.

### 14. También los cóndores

Declaración de principios, introito, obertura,  
 a manera de prólogo o simplemente: También los cóndores empezaron en tierra.  
 También los cóndores empezaron en tierra

Suponiendo que usted no fuese usted,  
 suponiendo que el río no fuese río,  
 habría por ahí, quizá, un paréntesis  
 (donde el río y usted pudiesen bañarse juntos).

Sigamos ahora suponiendo  
 que usted es un puente,  
 y la gente lo cruza por arriba,  
 y el río lo cruza por debajo.

(Ahora usted viene a ser ese paréntesis).

Volvamos nuevamente a suponer  
que usted sí es usted  
y que el río sí es el río.  
Si usted intenta cruzarlo a nado  
habiendo puentes,  
trate de recordar antes del primer calambre,  
que la imaginación es un buen paréntesis,  
la imaginación es un buen paréntesis.  
la i-ma-gi-na-ción es  
un buen paréntesis  
solamente cuando une dos trozos de realidad.

(y por favor,  
No me pregunte por los cóndores).

15. El cóndor

16. Prosa a ritmo de marcha

17. Hace un día

18. Creo en la poesía

Creo en la poesía  
minirreligión individual de bolsillo,  
anárquicamente individual y colectiva.

Creo en la poesía del clavito y el clip  
tirado en la vereda.

Para ser poeta hace falta saber usar  
la ventanilla del colectivo,  
distinguir una maniquí recostado en un árbol,  
ver en el vendedor de pájaros  
un carcelero ambulante,  
encontrar un organito en 1979,  
la clave de sol en una cáscara de naranja.

Para hacer un poema  
muchas veces hace falta  
que al estar arriba en el sube y baja  
la otra persona se salga sin avisarnos.

19. Petitorio

Ahora que el truco ha sido declarado  
JUEGO NACIONAL  
Los abajo firmantes requerimos que se  
aplique rigurosamente el reglamento  
y por lo tanto:  
se nos den los porotos que nos

hemos ganado  
 se nos permita hacer las señas que  
 queramos, según nuestra voluntad  
 y conveniencia  
 se muestren las cartas supuestamente  
 ganadoras del envido  
 y que no nos vengan con que se juega  
 sin flor  
 justo a nosotros  
 que tenemos todas las cartas siempre  
 del mismo palo.

Chimango

20. La muerte del albañil
21. Las máscaras de los frentes...
22. Final: VF, HES y DLA entre los bustos leen simultáneamente:
23. VF: Nada nuevo
24. HES: Eros y Prometeo y Zeus con la Pampa
25. DLA: Arma Virumque Cano
26. Señal dada:
27. Los tres salen de entre bustos y empiezan a leerlos de a uno:
28. 22 a) HES Eros y Prometeo
29. 22 b) HES: Zeus con la Pampa
30. 22 c) VF: Nada nuevo
31. 22 d) DLA Arma Virumque Cano Se miran los tres y se sonríen
32. Resumen final DLA sobre Sócrates y los compartimentos estancos.



**Bardo Neón Recital 12 “La sogá”**

Bodega del Café Tortoni

Avenida de Mayo 829, Capital

Lunes, 13 de octubre de 1980

Auspiciado por la revista *Buenos Aires Tango y lo demás*

Diego L. Arguindeguy (DLA)

Vicente Forciniti (VF)

Hugo E. Salerno (HES)

Todos sobre el escenario. Tres sillas, como si fuese a leer sentado.

Se juega a que se está midiendo el escenario. VF se sienta, abre un estuche de guitarra, saca la guitarra y la apoya junto a una silla y después hojas con poemas y un sandwich. Hace como si estuviera seleccionando los poemas mientras come el sándwich. Dice “este no lo leí nunca”. HES le contesta, “Y bueno, que siga así”. Entretanto, DLA y HES tienden una sogá de unos 25 metros desde un gancho encima de la boca del foro del escenario, atraviesa distintas partes del escenario (piano, etc.), rodea la columna; la punta libre se le da a alguien del público en primera fila, pidiéndole, en voz baja “por favor, sujetala” (como si de eso dependiese que no se venga abajo, lo que no es cierto). A lo largo del recital y mientras se lee, se van colgando objetos (livianos) de la sogá (hojas con escritos, papeles plateados, trozos de tela, etc.), con clips y con broches de ropa, y se monta una estructura de tres palos de la que se van sujetando papeles (poemas publicitarios de VF y hojas de diario con avisos a página), como si fuese una pancarta de publicidad.

VF:

Escribió que el gallo cantaba al amanecer  
pero en realidad quería escribir otra cosa.

Escribió que el arrebol en las nubes lo emocionaba  
pero en realidad quería escribir otra cosa.

Estaba por escribir lo que en realidad quería escribir  
cuando recordó la mirada de los amigos  
que le decían que no era el momento indicado.

Entonces volvió a escribir lo que en realidad no quería escribir, es decir  
escribió otra cosa

otra cosa

siempre otra cosa

como siempre

ajena la poesía

HES (Espera)

En este café  
en el que la esperé tantas veces  
donde quedé colgado tantas veces  
que ella no vino  
y la otra tampoco.

Hoy vengo a no esperar  
a ninguna de todas

a colgarme la galleta solo.

Hoy me cito y me dejo esperando  
tardo el tiempo necesario  
para no pasar de otario  
y si vengo muy tarde  
no me voy a encontrar.

DLA (Tarjeta postal desde el limbo)

Quizá podría decirse que es  
algo así como  
vivir de medio de una  
gran nube de algodón.  
Aunque la frase está ya muy gastada.  
Se podría decir entonces  
quizá  
que es más bien como  
vivir en una casa con patio  
y medianera  
y la televisión charlando con tu vieja  
y la radio charlando con tu viejo  
y tu hermana cantando en el baño  
y vos tirado en la cama  
leyendo el diario, el mismo diario siempre  
en que solamente las historietas  
dan idea del paso del tiempo.  
Aunque quién sabe.  
Mejor sería decir que es  
algo así como  
oír la radio todo un domingo  
o ver televisión toda una noche  
o esperar una llamado toda una semana  
y leer todos los diarios  
y cantar en todos los baños  
mientras afuera llueve y truena  
y para y vuelve a llover...  
No, tampoco.  
Más exactamente podría ser  
como estar a cuatro días,  
más o menos,  
de un acontecimiento imprevisto, como  
que quiebre un banco,  
que te echen del trabajo,  
o te vuelvan a citar a la colimba,  
o cierre un hospital...  
No, sin duda que no.

Lo mejor va a ser decir entonces  
 que es como estar  
 en medio de una gran nube de algodón,  
 pese a lo gastado de la frase.  
 Entonces:  
 ¿cuánto algodón se puede aspirar  
 antes de que los bronquios se asfixien  
 o estallen?

HES (Estallido de sol)

Estallido de sol en el agua de una palangana.  
 Sol repartido en estrellas  
 a través de un colador de fideos.  
 Sol que encandila la blancura de la cola de barrilete  
 compuesta de pañales  
 que cruza el patio.

Dios incaico-azteca-egipcio  
 calentador de porteños adoquines  
 padre del beso que se da la suela con el asfalto.

[Acá VF interrumpe, leyendo un poema publicitario “La estrella que nos guía”]

[HES completa estallido de sol]

El Sol  
 tero en grito de luz del verano  
 no se casa con nadie.

[A esta altura ya está montada la pancarta; DLA saca un trozo de papel de los colgados de la pancarta y lee]

DLA [La pancarta publicitaria o el lógico problema de las definiciones]

La publicidad ha sido tratada desde diversos puntos de vista, pero casi nunca desde un punto de vista lógico, quiero decir, desde el punto de vista de LA LÓGICA. Por eso quizá sería bueno empezar a hacerlo, y comenzar por la pancarta publicitaria, o el lógico problema de las definiciones.

Y conste que aquí la cuestión es la pancarta, y NO el cartel. El cartel, anuncio, affiche, poster o como quieran llamarlo, es desde un estricto punto de vista lógico algo simple, bidimensional, y por lo tanto encuadrable en la geometría plan vieja y gloriosa de Euclides. La cosa es más peliaguda con la pancarta. Para simplificar haremos abstracción de las clasificaciones y distintas variedades. Así no distinguiremos entre la pancarta del hombre-sándwich, ya casi pasada a la historia, y la pancarta municipalmente rematada en una chapa esmaltada, ni las mastodónticas pancartas apoyadas en edificios de treinta pisos.

Hablaremos de la pancarta EN SÍ y PARA SÍ, como diría abuelito Hegel.

Claro, ustedes dirán: “¿Qué sentido tiene hablar de algo que sirve para apoyar carteles, haciendo prescindencia del cartel?” “¿Qué es ese para sí de la pancarta, si ésta, por definición, es siempre para un cartel?”.

Y yo, a mi vez, les pregunto: “¿y de qué sirve un cartel si no se lo fija sobre algo, para poder ser visto?” Y ahí es donde surge el lógico problema de la pancarta: porque cualquiera, es decir, cualquier cosa, puede ser, llegado el caso, una pancarta. Si usted, por ejemplo, pega un cartel o pinta un aviso en una pared, la pared es una pancarta. Y lo mismo se puede decir, llegado el caso, de un árbol, un coche, una vereda... y el hombre-sándwich del que hablábamos al comienzo. Es decir, repito, que una pancarta puede ser cualquier cosa... indefinible en sí y para sí...

Pues bien, ¿cuál es la solución, entonces?... Bueno, en este terreno, no la tengo. La lógica no tiene la culpa de que la pancarta soporte cualquier aviso que le pongan y siga pensando tan confiada en sí y para sí que sigue siendo pared, árbol, chapa u hombre-sándwich. Lo más que puede hacer la Lógica es repetirles: que un cartel no sirve para nada, si no encuentra pancarta en que apoyarse...

#### VF [La última cena del mendigo]

No te comprometas, mañana por la noche,  
que estás invitado a la última cena.  
Como buen mendigo, ponte tu mejor traje.  
¡No me llames mentiroso!  
No me digas que eso  
pasó hace miles de años.

Aunque sea una vez en la vida,  
no pongas en duda lo que te digo.  
¡No me vengas con que no eres un apóstol!,  
con que tu nombre no es Simón,  
sino Jacinto como tu abuelo,  
que tampoco fue pescador.

El mago que lleve su galera,  
el rey vendrá con su corona,  
para ser sinceros  
sentaremos, a la diestra,  
a un perro vagabundo.

Está todo arreglado, incluso  
¡no gastarás ni un siquiera un centavo!  
pero tu presencia es absolutamente  
indispensable.  
¿Cómo?  
¿Que tus ojos no son azules,  
que tu padre...  
que nunca te tentó en el desierto el diablo,  
que el único milagro, capaz de realizar,  
fue el de haberte mantenido vivo hasta ahora?  
¿Qué importancia tiene, maestro?  
¿Qué importancia tiene?

El mago que lleve su galera,  
el rey vendrá con su corona,

para ser sinceros  
sentaremos, a la diestra,  
a un perro vagabundo.

Asegurar, no te puedo asegurar nada.  
Doce son las tarjetas  
pero ¡nunca se sabe!  
¡Es tan grande el mundo!  
¡Las distancias a recorrer tan considerables!

Años más tarde, lo que allí pase  
será representado en un mural  
que si es igual al que ya existe  
¡como de costumbre!  
el mago, el rey  
habrán calmado  
su sed con la sangre del mendigo  
¡que siempre invitan engañado!

Y después de comerlo,  
y después de beberlo,  
arrojan sus huesos al perro vagabundo  
que irá seguramente al cielo  
cuando muera.

Los peces se multiplican en los mares  
los panes se multiplican con el trigo.  
El que tenga oídos, que se los lave.  
Al que lo inviten, que tenga cuidado.

#### HES (Fellini Corrientes)

A mi Corrientes por a...cá,  
la otra se llama Taragüí.  
Cuando Fellini se canse de recorrer Roma filmando  
va a venir a sentarse en la ventana de la lechería  
va a apoyar la cámara en la mesa  
y filmará Fellini Corrientes.

Desde aquí se ve al ciego que vende ballenitas  
cómo se queda dormido,  
porque a la extinción de las ballenas en los mares  
le siguió la extinción de las ballenas en los cuellos.

El diarero es parecido a Pablo Neruda, cuando está con gorra.  
Pasa una mujer llevando un perro en un carrito  
que un industrial racista llamó “Changuito”;  
no sé, a lo mejor en el norte los llamen “pibitos”.

El Ramos se secó cuando Luis Luchi dejó de regarlo con ginebra.

Ahora estará regando con chatos de manzanilla algún café de Barcelona.  
 Buenos Aires se está mudando a Barcelona.  
 En el año dos mil el idioma oficial de Cataluña  
 va a ser el lunfardo.

DLA [Tanwayño]

Allá sería fácil;  
 subir hasta la cumbre  
 es sólo una cuestión de piernas.  
 Allá sería fácil  
 bordear el valle  
 caminando entre las vías  
 entre la bruma una mañana de verano.  
 Empedrase los ojos  
 y mirar el valle desde arriba.  
 Gritar “¡Sube conmigo!”  
 y esas cosas.  
 Sentirse cóndor,  
 allá sería fácil.  
 Lo difícil es, claro,  
 que el Huayna Picchu se forme  
 justo en medio de esta esquina  
 de Viamonte y Carlos Pellegrini  
 donde el único cóndor visible habita  
 bordado al hombro de un policía,  
 y dos palomas, sobrevivientes,  
 bailan un huayno.

VF [Empezar a leer un poema]

HES [El río]

El río mar ex dulce  
 contaminado.  
 La humanidad apareció para destruir al planeta.  
 Todos los bichos vivían tranquilos  
 pero vinimos  
 DDT o TNT en mano  
 TeNeTe fuerte, que nos vamos a la mierda!  
 Viejas armas  
 pre-atómicas  
 pre-neutrónicas  
 presidentes  
 precios  
 y presos.  
 Precaución  
 contra los cauces de salida  
 salida de baño

baño en el río contaminado  
recontraminadas sus playas de latas y vidrios  
nada mimado  
por más versitos que lo nombren.

La reina del plata fue decapitada  
con una lata oxidada  
y la toma de la pastilla  
fue de valium diez.

[Lectura de poema de Juan L. Ortiz – no quedó registrado cuál, pero no era Saludo]

HES [El Inka ]

Al obrero boliviano que trabaja en la construcción.

llegaron las carabelas  
los hombres blancos  
envasados en sus armaduras  
la cruz  
la espada  
te agachas por la cruz  
o te corta la espada  
La casa del Inca  
fue destruida  
hoy lo vi  
al Inca  
construyendo la casa  
de muchos pisos  
para el que destruyó la suya.

VF [Muerte de un albañil]

DLA [Texto de los zorros]

En algunas regiones boscosas de Europa se caza a los zorros haciendo un “cerco” (entre comillas) que consiste en una soga atada de árbol a árbol, de la que se cuelgan cada tanto trozos de tela roja.

Los zorros no se animan a cruzar esta línea de “fuego” y como ya sabemos terminan en la peletería. Acá uno podría preguntarse de dónde han sacado los zorros fama de astutos...

El hecho es que había una vez un zorro miope y sin olfato que estando acorralado por cazadores, pasó corriendo sin ver la sogá, sino recién cuando la tuvo encima de la cabeza. Sin distinguir bien de qué se trataba, imaginó que bien podían ser frutos de una extraña enredadera. Se puso a tirar de las tiras coloradas con los dientes, ante el horror de sus hermanos zorros que cerraban los ojos para no ver el desagradable espectáculo de un semejante carbonizado. Como las tiras no salían, el zorro miope imaginó que podía tratarse de carne colgada de una ganchera, y entonces se dedicó a mordisquearlas, hasta que se cortó la sogá, y el zorro comprobó que no se trataba de nada comestible y se fue de lo más disgustado.

Con eso el zorro logró **dos cosas**, de las que jamás se enteró: por un lado, los cazadores se quedaron alabando la astucia de ese animal, y los demás zorros, mientras huían, agradecían el sacrificio del zorro que muriendo abrasado consumió el incendio para salvar a su gente. Desde entonces el zorro miope pasó como leyenda de generación en generación de zorros como héroe y ejemplo, bueno, ejemplo que para el propio pellejo más vale no imitar. Y también pasó de generación en generación de cazadores como imagen de la astucia y viveza, que al respecto crearon todo un folklore.

De donde se ve que la astucia del zorro **también** es producto de la imaginación del hombre, y los héroes, de la falta de imaginación de los zorros.

Claro, cuando a uno le cuentan una fábula, espera oír una moraleja. La moraleja acá estaría en ponerse un poco a pensar en todas las sogas que cumplen el mismo papel que el cerco para zorros, como la que nos impide acercarnos a los cuadros en una exposición, o a la novia mientras entra a la iglesia en un casamiento, o a las autoridades en un acto público y tantas otras más, de las que ni siquiera cuelga ningún trapito.

[Por razón de tiempo, en medio del recital se suprimió el bloque que seguía aquí, formado por: Declaración de principios... (también los cóndores empezaron en tierra) de DLA; Imitación de Borges de VF; Una gran mano de HES; Una mano abre una ventana de DLA y Tren libertario de HES]

VF [No pasa nada]

HES [Maizal con flores]

Maizal con flores entrelazadas. Lluvia entre naranjos y paltas. Derechas como formando filas, están firmes las araucarias. La lluvia forma charcos en la tierra colorada. Miramos desde abajo los pantalones embarrados y parece que nos vamos oxidando. Con el viejo sordo y ciego, compartimos el amargo. Mira para adentro. Le acerco el mate a los dedos, y él lo agarra, lo chupa hasta el último crujido de agua y yerba, y en además cortés me lo devuelve. Lo miro a los ojos que no me ven, y veo la imagen de mi abuelo, ya muerto hace años. Como a él, lo escucho y no puedo preguntarle nada. A mi abuelo, porque está muerto; y al viejo porque no me ve ni me oye.

Me cuenta: “Las cataratas son una porquería. Es pura propaganda. Había una compañía que tenía barcos en el Iguazú, sacó fotos y las mandó a todos los lados, por eso la gente viene. Una vez trajo un barco que se usaba como hotel flotante. Con un lujo adentro, que costaba más que el barco mismo. Lo tenía anclado. Una noche se cortó la cadena del ancla y el barco salió a la deriva. Un barco que pasaba por allí le tocó sirena. Los del hotel flotante no contestaron. Claro, si iban todos durmiendo. Entonces los del otro barco viendo que la corriente lo llevaba hacia las cataratas, se puso a ver si lo alcanzaba. Claro, en ese tiempo eran barcos a vapor. No tienen la velocidad de las lanchas de ahora. La sirena seguía sonando y los del hotel sin contestar. La corriente se hacía más rápida y el rugido de las cataratas se oía más cerca...”

En ese momento llegó la abuela Marcela, que era la única persona que se podía comunicar con él y le indicó que estaba la comida. El viejo se levantó y se fue a sentar a la mesa. Nunca me pude enterar qué pasó con el barco-hotel y sus pasajeros.



DLA [Como era en un principio]

Le habían enseñado que

hay que empezar copiando  
cubos y prismas  
cuadrados y pentágonos  
donde enterrar hojas de parra  
naturalezas muertas.  
Jamás un pie, una mano,  
nunca una cara,  
imposibles de ser reproducidas  
en un principio.

Entonces, se olvidó de todo lo aprendido,  
mirándose la mano,  
como era en un principio,  
tomó un trozo de arcilla,  
y se modeló un arma,  
otra herramienta,  
con su mano, humana,  
otra mano.

VF [Canción para Anita]

Mientras VF dice Canción para Anita, HES y DLA bajan la sogá (que se desarma en menos de 10 segundos] y queda el escenario vacío.

Reparto de plaquetas (las sobrantes de la plaqueta 5, “Partituras”).

# **Bardo-Neón – La balada de los ahorcados. Opus 14, recital para Villon y coro**

Sábado, 4 de abril de 1981.

Biblioteca Popular José Ingenieros

Ramírez de Velazco 958, Capital

Diego L. Arguindeguy (DLA)

Vicente Forciniti (VF)

Hugo Enrique Salerno (HES)

Poeta invitado: Ángel Fichera (AF)

Con lectura de textos de François Villon (FV)

Música de Mogneau d'Arras, Guillaume d'Amiens, Alfonso el Sabio, Francisco

Landini, Jacques Moderne, Diego Ortiz, anónimos franceses y españoles del siglo XV (interpretadas por el Conjunto Pro-Música de Rosario), John Lennon (interpretada por los Beatles), Tango (Tanguito) –grabadas como banda sonora y “poema concreto” final por DLA--.

En la plaqueta-programa (Bardo-Neón N°7) se agradece la colaboración de Omar Cao y Charito.

Objetos escénicos: DLA, AF, VF y Biblioteca Popular José Ingenieros.

Montaje: Bardo-Neón (con ayuda de Cuco, Daniel y otros compañeros de la Biblioteca)

Recital dedicado a y basado en François Villon.

Se arma una escenografía al fondo del salón de la Biblioteca, con sillas montadas unas sobre otras, con el aspecto de una “tribuna” vacía”. Sobre una de las sillas, bien visible, se coloca un muñeco rudimentario, hecho de papel pegado, blanco y sin rasgos definidos, de aprox. un metro de alto, rígido.

Delante de la “tribuna”, (a derecha del público) una mesa con grabador y objetos varios que se usarán en recital; y (a izquierda), una estructura de tres palos (con soportes) [el bastidor de la pancarta del recital 12], a manera de “arquito” o cadalso.

Las sillas para el público se disponen mirando hacia esa “tribuna”, dejando un “camino” que va hacia el otro extremo del salón, donde hay una mesa, con cuatro sillas y cubierta por una tela (debajo de la tela, sobre la mesa, hay botella, vasos, pan, queso, etc., pero ocultos a la vista).

A la derecha del público, en la pared del salón, las estanterías de libros están tapadas por el papel marrón, como solían estar, pero sobre este se ha puesto además papel de escenografía blanco.

[La idea era contar con luces escénicas, pero a falta de ellas la “iluminación” se limitó a encender o apagar los tubos del salón sobre sectores –tres-]

Luz al frente (en sector de la “tribuna”)

Fondo musical: temas medievales (Dit les Bourguignons y Mía hermana fremosa).

Aparecen anunciador (DLA) y declamador (VF). Cuando cambia el primer tema musical:

DLA: El siglo quince en Francia fue un siglo...

VF (interrumpe, declamando) [fragmento de la Epístola a María de Orleans, de FV]

Oh, loada concepción,  
 enviada justo aquí desde los cielos,  
 del noble lis digno retoño,  
 don de Jesús muy precioso,  
 MARÍA, nombre muy agraciado,  
 fuente de piedad, fuente de gracia,  
 la dicha, el alivio de mis ojos,  
 que nuestra paz construye y guarda.

DLA (retomando): El siglo quince en Francia fue un siglo particularmente turbulento... a igual que los que lo precedieron y los que vinieron después. La corona nunca estaba en cabeza segura y, por un quítame allí esas tierras, los reyes de Inglaterra o los duques de Borgoña empezaban a recordar bastardías y otras mentadas de familia. La familia en cuestión era la de los Valois, reinante en ese entonces desde París. Los buenos de los ingleses o de los borgoñones, puteada mediante como excusa, se hacían coronar como reyes de Francia en alguna otra ciudad, estableciendo así una forma original de turismo que viajaba en cómodas batallas, recorriendo pintorescas pestes (negras, blancas, rojas) y hambrunas dignas de ser filmadas por Cecil B. de Mille...

(corta sonido, y luz sobre HES)

HES (Rubro 32)

La diana en lata  
 suena en la mesita de luz.  
 Los hombres forman fila frente al mástil  
 en que para el colectivo.  
 Algunos llevan un clarín bajo el brazo,  
 pero no son músicos,  
 sino desocupados;  
 porque el clarín que llevan  
 no es un instrumento musical,  
 sino un diario con avisos;  
 aunque a veces el que lo tiene  
 toca música,  
 pero con las tripas.

DLA: A esto hoy los historiadores lo llaman la Guerra de los Cien Años.

(retoma música donde se cortó; sigue como fondo hasta el siguiente corte con: Grande Rei,

Danse Royale, Prendez y garde, sonido de una campana, Questa fanciulla amor).

VF (retomando la Epístola a María de Orleans)

La paz; es decir: la paz de los ricos;  
 de los pobres, el sustento;

el revés de los felones y amarretes;  
 muy necesario alumbramiento,  
 concebido, llevado honestamente,  
 fuera del pecado original,  
 que llamar puedo, santamente,  
 soberano bien de Dios eterno.

DLA: Pero la guerra, las pestes y las hambrunas no impedían que la vida siguiera su curso. Así, por ejemplo, en 1413 se levantan los burgueses de París contra el rey Carlos VI, que seguía en el trono pese a estar loco desde veintiún años antes, y son aplastados por la nobleza.

AF (Todos los pájaros)

DLA (retomando): Igualmente en este siglo, escribía sus bellos rondeles el duque Carlos de Orleans, poeta, trovador y organizador de concursos poéticos en corte de Blois. Bueno, sí, además era un Par del Reino, señor con derecho a palacio, tributo, horca, cuchillo y perna en un territorio habitado por cien mil almas, y padre de una nena llamada María.

VF (sigue con la Epístola a María de Orleans)

En el amor y temor de Dios  
 en nobles flancos del César concebida;  
 de pobres y ricos en todo lugar  
 con gran dicha recibida;  
 del amor de Dios traída, tejida,  
 para a los desavenidos unir  
 y a los encerrados dar salida  
 sus lazos y sus hierros desligar.

DLA: Pero, claro, la guerra existía. Y los ingleses en 1415 derrotan a los franceses en Azincourt, y a partir de allí conquistan todo el Norte y ocupan París. Después, se lanzan al ataque del bello ducado de Orleans, y es entonces que aparece en escena la famosa Juana de Arco, Juanita, Jeanette como dicen los franceses, santa para unos, bruja para otros. Una campesina adolescente que se pone a pelear contra los ingleses dejando así de ser sierva de la gleba. El buen duque de Orleans, padre del poeta Carlos, le da mando de tropas, las que llegan a la puerta de París, sitiándola.

VF (completa la Epístola... de FV)

Algunas gentes que muy poco piensan  
 nutridos en simpleza y confites  
 contra la voluntad de Dios atentan  
 por la ignorancia confundidos,  
 deseando que fueseis varón.  
 Pero que así sea, me valga Dios,  
 creo que será de gran provecho.

¿La razón?: lo que Dios hace es lo mejor.  
 Del salmista tomo este dicho:  
 “Me deleitásteis, Señor,  
 mostrándome tus obras”, y digo:  
 Noble niña, en buena hora nacida,  
 a todo dulzor destinada,  
 maná del cielo, celeste don,  
 de todo buen hecho recompensa,  
 y de nuestros males, real perdón.

(corta sonido)

DLA: Pero en el sitio, Juanita es tomada prisionera. Los nobles FRANCESES la entregan a los nobles INGLESES, quienes a su vez se la pasan aun tribunal inquisitorial de curas FRANCESES, que la juzga, condena y hace quemar en la hoguera por bruja en la ciudad de Rouen. Era el año de 1431. París, ocupada por los ingleses y sitiada por las tropas de los Valois, se moría de hambre. Ese año, en París, nace François de Montcorbier, más conocido por Villon.

Luz adelante. AF comienza a hacer ruido de tijeras, recortando en un papel de escenografía, unos segundos.

VF [lee la Balada de las menudencias (o de las cosas sin importancia) de FV)

Distingo a las moscas en la leche,  
 conozco al hombre por su indumentaria,  
 distingo el buen tiempo del malo,  
 conozco al manzano por la manzana,  
 conozco el árbol por la resina,  
 conozco cuando todo es lo mismo,  
 distingo al que trabaja o descansa,  
 conozco todo, salvo a mí mismo.

Conozco al jubón por el cuello,  
 conozco al monje por el hábito,  
 conozco al amo por su criado.  
 conozco por el velo a la monja.,  
 conozco cuando el truhán habla en jerga,  
 conozco a los tontos llenos de crema,  
 conozco al vino por el tonel,  
 conozco todo, salvo a mí mismo.

Distingo al caballo de la mula,  
 distingo su carga y su peso,  
 conozco a Beatriz y a Isabel,  
 conozco la ficha que cuenta y suma,  
 distingo la visión del sueño,

conozco la falta de los bohemios,  
conozco el poder de Roma,  
conozco todo, salvo a mí mismo.

Príncipe, conozco, en suma, todo.  
Conozco colorados y pálidos,  
conozco la muerte que consume todo,  
conozco todo, salvo a mí mismo.

HES (cuenta hasta cinco, antes de empezar):

Despacio  
                lento  
Círculo de cristal  
andar sin llevar  
                            más peso que el del cuerpo  
aumentar el sol  
quemar lo seco  
andar  
                seguir  
                            seguir.  
Colores que aparecen cerrando los ojos.  
Volver  
                            mirar el tiempo que no veíamos.  
Resoñar el tiempo olvidado.  
Sacar colores afuera.  
Vomitara un arcoiris.

AF (cuenta hasta cinco antes de empezar: Ícaro y su máquina voladora)

Cierto interés por los pájaros  
lo llevaba a elevarse  
buscando los ángulos simétricos  
de las perspectivas y sus vértices,  
abrir y cerrar los ojos  
agitando el viento  
para imaginar planos fantásticos  
de máquinas voladoras  
y nidos  
fabricados con desechos atómicos  
en las ramas de los árboles.  
Al tiempo que pensaba  
en la esquina y en los baches  
dos alas le crecían,  
lentamente,  
en su espalda,  
arruinando las costuras  
de su camisa nueva.

VF (Pequeña historia con milagro)

DLA

Mi amor son todos tus pasos  
y todas tus noches hostigándome;  
son los días pasados  
en la “periferia de la luna”  
y un nombre de mujer  
que no te digo  
para que no sea también tuyo.

Retoma música (fondo de campanas y *Questa fanciulla*, amor, en decrescendo, sobre lo que sigue)

VF (comienza La balada de la gorda Margot de FV)

Si amo y sirvo a esta beldad gustosamente,  
¿debéis tenerme por vil o por tonto?  
Ella tiene calidades para un fino deseo.  
Por su amor ceñiría escudo y daga;  
cuando vienen clientes, corro y agarro un jarro  
y vino les doy, sin ruido ni apurarme;  
les ofrezco agua, queso, pan y fruta.  
Si pagan bien, les digo: “Bene stat!,  
volved aquí cuando estéis en celo  
a este burdel que es nuestro hogar”.

HES (primera parte de Ada)

Ada hacía su trabajo  
sola.  
Ada tenía su profesión,  
según dicen la más antigua  
de las profesiones.

VF (continúa)

Pero entonces aparece el mal humor,  
cuando Margot viene sin planta a dormir;  
no puedo verla, a muerte mi corazón la odia;  
le quito el vestido, la faja y las enaguas,  
jurándole que es en prenda de su pago.  
Entonces, desesperada, “¡Es el Anticristo!”  
grita, y jura por la muerte de Jesucristo  
que no lo hará. Entonces empuño un palo  
y en la nariz la dejo bien marcada  
en este burdel que es nuestro hogar.

HES (continúa)

Ada deambulaba por las calles  
 como un taxímetro  
 levantaba pasajeros,  
 como un taxímetro,  
 y los hacía viajar por las nubes,  
 como un avión,  
 o mejor dicho,  
 como un suave planeador.

VF (continúa)

Luego, la paz hecha, me suelta un buen pedo,  
 más gordo que venenoso escarabajo.  
 Riendo, me asesta un puñetazo en la cabeza.  
 “Tontuelo”, me dice, tanteándome la pierna.  
 Ebrios los dos, dormimos como un zueco.  
 Y al despertar, cuando el vientre le bulle,  
 monta sobre mí (¡Que no dañe su fruto!);  
 bajo ella gimo, me deja más chato que tabla,  
 con tanta lujuria ella me destruye  
 en este burdel que es nuestro hogar.

HES (completa Ada)

Ada era una artista,  
 y su arte,  
 como todo lo de esta sociedad,  
 estaba transformado en mercancía.

VF (continúa)

Ventee, granice, hiele, tengo mi pan asegurado.  
 Soy lujurioso, la lujuria me concierne.  
 ¿Cuál es mejor? Cada uno se corresponde  
 el uno para el otro: a mal rato, mal gato.  
 La porquería nos gusta, la porquería tenemos  
 Nos gusta la basura y ella nos acompaña.  
 Huimos del honor y él huye de nosotros,  
 en este burdel que es nuestro hogar.

HES (lee Ada completo)

Ada hacía su trabajo  
 sola.  
 Ada tenía su profesión,  
 según dicen la más antigua  
 de las profesiones  
 Ada deambulaba por las calles  
 como un taxímetro  
 levantaba pasajeros,



como un taxímetro,  
 y los hacía viajar por las nubes  
 como un avión,  
 o mejor dicho,  
 como un suave planeador.  
 Ada era una artista,  
 y su arte,  
 como todo lo de esta sociedad,  
 estaba transformado en mercancía.

Luz adelante; junto a la pancarta, AF recorta papel con tijeras, unos segundos.

DLA: Los ingleses fueron desalojados de París cuando François estaba por cumplir cinco años. En 1436 entra a la ciudad el Delfín, coronado como si tal cosa Carlos VII, como digno hijo de su padre (el loco, ¿se acuerdan?). François de Montcorbier para esta época queda huérfano, probablemente en la gran hambruna que sigue a la liberación de París. Se hace cargo de él un clérigo, Guillermo de Villon...

VF (interrumpiendo, con parte de texto de FV)

...mi más que padre  
 maese Guillermo de Villon  
 que me ha sido más dulce que madre  
 a su hijo recién salido de pañales:  
 de mucho lío me ha librado...

DLA (retomando): y se encargó de hacerlo estudiar. En 1443 [AF, a partir de este momento, se pone a escribir sobre el papel de escenografía a la derecha del público FRANÇOIS VILLON, como si fuese una pintada sobre una pared] François de Montcorbier se inscribe en los Registros del Reino para estudiar artes en la Universidad de París. Al año siguiente se declara la huelga en la Universidad contra el cobro de un impuesto, tasa o arancel y estallan los disturbios estudiantiles contra el general De Gaulle... perdón, quise decir contra el Parlamento Municipal de París; disturbios que seguirán esporádicamente hasta nuestros días.

Hacia 1452, Villon, es decir, maese Franciscus de Montcorbier, se recibe de maestro en artes. En su homenaje, al año siguiente, los ingleses deciden reconocer que la bastardía es título suficiente para ser rey de Francia y acuerdan con Carlos VII la paz. Pero ésta dura poco. En 1455 François de Montcorbier, alias François de Loges, también llamado Villon, es buscado por el asesinato de un clérigo, muerta de una pedrada en una pelea callejera. Villon huye.

DLA (Aprendizaje de la historia en la nostalgia, al principio sin cambiar de tono, como si siguiese relatando la vida de Villon):

En aquel tiempo,

Sarmiento  
 era un abuelo cascarrabias pero bueno.  
 Y Moreno, algo así como un tío soltero y piola.  
 A Rosas mejor no nombrarlo demasiado:  
 estaba peleado con los viejos,  
 y San Martín era sin duda  
 la única persona seria  
 de toda la familia.  
 Más acá de ahí  
 era “lo otro”, una nebulosa,  
 desierto peleado donde acababa la historia  
 y empezaba la política.  
 Me acuerdo  
 que a fin de año quemábamos las carpetas  
 y seguían nuestros próceres  
 sus familiares vidas.  
 Después,  
 vino el desierto y su conquista,  
 y las cenizas de las carpetas se fue acumulando  
 cubriendo las frases que Sarmiento  
 pintaba con aerosol en las paredes;  
 haciéndonos olvidar  
 si Moreno tenía o no planes secretos,  
 si Rosas defendía o regalaba islas a los ingleses,  
 si San Martín  
 era un dedo apuntando en dirección a Lima  
 o sólo un pobre fumador de opio...  
 Y empezamos entonces a recordar solamente  
 la historia fraguada en la nostalgia  
 que nos cuenta  
 que los cuatro murieron lejos de casa,  
 nuestra exiliada familia.

Y mientras ha estado pasando todo esto  
 aquí hemos estado,  
 debajo, demasiado debajo de los nombres,  
 labrando y dejándonos obligar a labrar  
 los bustos, lápidas, cenizas,  
 dejándonos cubrir con sus tristes máscaras.

Y un buen día  
 llegamos aquí  
 nos sentamos a escuchar un recital,  
 y no sé si será la mejor oportunidad para ello  
 pero no cabe duda  
 de que todos tenemos muchas ganas  
 de por fin vernos las caras.

Escribió que el gallo cantaba al amanecer  
 pero en realidad quería escribir otra cosa.  
 Escribió que el arbol en las nubes lo emocionaba  
 pero en realidad quería escribir otra cosa.  
 Estaba por escribir lo que en realidad quería escribir  
 cuando recordó la mirada de los amigos  
 que le decían que no era el momento indicado.  
 Entonces volvió a escribir lo que en realidad no quería escribir, es decir  
 escribió otra cosa

otra cosa

siempre otra cosa

como siempre

ajena la poesía

AF [Naturaleza muerta (por la espalda)]

El ave que cruzaba el cielo.  
 El cielo azul,  
 apenas despintado por una nube.  
 Una nube agitada  
 por el viento de la mañana.  
 Y el cazador que disparó  
 (en otro tiempo  
 le escribía poesías a su novia)  
 y el cazador que disparó,  
 y su novia, que nunca quiso,  
 que nunca tuvo ganas.  
 Y el fabricante de miras telescópicas.  
 Y el coleccionista de trofeos y medallas.  
 Y el primer científico que dijo,  
 acomodándose los lentes:  
 “esto es un misil”.  
 Y el que le vendió las gafas  
 fabricante de anteojos,  
 que sólo se llevó dos materias  
 en la secundaria.  
 Y aquel que elogió con asombros  
 cada fórmula macabra.  
 El que encendió la cañita voladora  
 y se sintió pibe, el muy idiota.  
 Y los que funden plomo.  
 Y los que gritan:  
 “preparen... apunten...”  
 el fuego que conservaron los egipcios.  
 Y un tipo cualquiera  
 que enciende su cigarrillo.  
 Y el capataz de una fraccionadora de tabaco.  
 Y el obrero que se secó las manos,  
 con las hojas de un diario,

después de la jornada.  
Todos. Todos. Todos.  
Y un solo pájaro.  
Bronca solitaria.

Y no me vengan  
con que soy un poeta,  
de esos de barba y moñito,  
o que ando pensando  
en flores y pajaritos.

## HES [Tren libertario]

El tren avanza por la selva  
su silbato espanta a los animales.  
El tren agita las plantas a los costados de las vías.  
El tren agita al tren.  
Parece llegar pero no llega nunca.  
Camina a ritmo de timbales.  
Los timbales acompañan al tren.  
El tren descarrila pero no vuelca.  
El tren se desboca  
no quiere más vías.  
Los vagones se sueltan pero siguen juntos  
se acompañan solidarios.  
Es un tren no tren  
Vagones juntos  
sin ganchos de hierro  
sin obligación de estar juntos  
siguen juntos.  
Tren  
no tren  
tren tren  
tren.

DLA

Sobre el viento que te lleva un aire frío  
 y una luna ojo de gato entre las nubes  
 deshacen tus madejas.  
 Vas, tejiendo y destejiéndote el pelo  
 bajo las rayas de cal  
 que las luces pintan en la cara.  
 Calle con su cartel rojo  
 del que el viento respetó una sola letra.  
 Está lloviznando frío una sirena a treinta cuerdas  
 y ya no pensás.  
 Nada más que el aullido, los pies mojándose,  
 el dolor de vientre.  
 Mañana te voy a oír decir  
 que a veces tenés miedo,  
 así de golpe,  
 y no sabés por qué.

VF [Cantar en torno a vos]

Al terminar VF, apagón de luz adelante, luz sobre la mesa en el otro extremo. Fondo musical Hoy comamos y bebamos. AF, VF y HES van a la mesa, la destapan, se sientan y empiezan a comer.

DLA: A los pocos meses, Villon reaparece en París, escribe sus primeros legados y aparece implicado con otros tres estudiantes (los que terminarán sus días en la horca) en un robo al Colegio de Navarra, donde se alojaban becados en gramática, lógica, filosofía y teología. Total: 500 francos. Vuelve a salir de la ciudad: [sigue DLA, leyendo texto de FV]

En aquel tiempo, mencionado,  
 cerca de navidad, muerta estación,  
 en que los lobos viven del viento  
 y se guarda uno en su mansión,  
 por la escarcha, junto al tizón,  
 me vino el deseo de destruir  
 la dura prisión de amor  
 que a mi corazón hacía partir.  
 Para obviar estos peligros  
 lo mejor es, creo, huir.  
 Adiós, me voy a Angers,  
 ya que su gracia no quiere darme,  
 ni de ella una parte.  
 Por ella muero, los miembros sanos:  
 soy, en suma, el amante mártir  
 entre los enamorados santos.

En fin, mal de amor o captura recomendada, el hecho es que Villon vuelve a partir. En sus andanzas recorre el ducado de Borbón y también Orleans, siendo bien recibido por sus respectivos duques, en especial por Carlos, el duque-poeta. Villon le escribirá un poema dedicado al nacimiento de su hijita María y cosas semejantes. También concursa en Blois.

DLA va también hacia la mesa, se pone a comer con los demás.

VF (comiendo, comienza a leer la Balada del concurso de Blois de FV)

Muero de sed al lado de la fuente,  
caliente como fuego, y tiritando;  
en mi país estoy en tierra lejana,  
junto a un brasero, me enfrío mientras ardo,  
desnudo cual gusano, vestido de presidente;  
río en el llanto y espero sin esperanza;  
coraje encuentro en la desesperanza;  
me regocijo sin placer alguno;  
soy poderoso sin fuerza y sin poder;  
bien recibido, por cada cual echado.

Nada es tan seguro como lo incierto;  
oscuro es todo, excepto lo evidente;  
nunca duda, salvo de cosa cierta

Acá interrumpe AF, diciendo “Pará, pará, ya me olvidaba...” Va hacia adelante, siegue recortando el papel, unos segundos, y vuelve hasta la mesa. VF retoma:

VF:

tengo a la ciencia por súbito accidente;  
gano todo y quedo perdedor;  
digo al nacer el día: “¡Buenas noches!”  
yaciendo de espaldas porque temo caer;  
tengo de qué pero no tengo ni un centavo;  
espero herencia sin ser un heredero,  
bien recibido, por cada cual echado.

Nada me preocupa pero me esfuerzo  
por adquirir bienes que no pretendo;  
quien bien me nombra es quien más me ofende;  
y el más veraz es el que me engaña;  
amigo es quien me hace saber  
que un cisne blanco es un cuerpo negro;  
y del que me daña pienso que me ayuda;  
engaño, verdad, hoy nacen juntos;  
todo lo retengo pero nada concibo,  
bien recibido, por cada cual echado.

Príncipe clemente, si os place, sabed  
que mucho entiendo, sin juicio ni saber.  
Rebelde soy y sumiso a todas las leyes.  
¿Qué otra cosa? ¡Ah! Las prendas recobrar,  
bien recibido, por cada cual echado.

Comienza charla informal entre los cuatro, en torno a la mesa, terminando de tomar y de comer. [No había guión para esta parte, que se improvisó sobre la base de por qué y cómo se había armado el recital. HES en un momento dice que antes de ponerse a armar el recital y leerlo creía, equivocadamente, que Villon era nada más que “un lumpen de la Edad Media”, alguien (¿AF, DLA?) comenta que parece mentira la actualidad de algunos poemas, más allá del estilo; VF le pregunta a DLA cómo se le ocurrió grabar a los pajaritos, DLA le contesta que fue en Plaza Constitución, etc.] En un momento (después de dos o tres minutos) VF dice “Bueno, vamos, sigamos con el recital”. Mientras DLA, VF y HES vuelven a tapar la mesa, AF va adelante, termina de recortar el papel, que resulta una silueta de una persona, tipo juego del ahorcado, y lo cuelga de la estructura pancarta-cadalso. DLA va adelante

DLA: Pero no hay bien que dure cien años, como las guerras.  
[A partir de acá, DLA se va poniendo un “hábito” –hecho de tela blanca-, una máscara plateada (de papel pegado) y un capirote blanco (tela sobre cono de cartón), con aire de penitente o de Ku-Klux-Klan. Mientras lo hace, banda de sonido que combina (como en competencia) *Questa fanciulla amor* y *Natural* (de y por Tanguito); termina “imponiéndose” *Questa fanciulla amor*, y dice]. Estando en Orleans, el obispo, Teobaldo de Aussigny, lo hace encarcelar en su prisión privada de Meun-sur-Loire en dos oportunidades.  
Hacia el final de la secuencia de poemas que sigue, DLA agarra al muñeco que estaba en la “tribuna”, y lo empieza a maltratar, moviéndolo, sacudiéndolo, agitándolo. Sobre el final (en la parte final de la Epístola a mis amigos) saca una cuerda, que tiene armada un lazo de horca en un extremo.  
En la secuencia siguiente, fondo musical donde sucesivamente van: parte musical de *Questa fanciulla amor*, ruido de corto circuito, *I am the Walrus* (de Lennon, por los Beatles), ruidos de aplausos, que suben y bajan, *Lamento Tristano* con rota y *Ce fut en Mai* (sobre el final de toda la secuencia).

AF [Yo siempre sospeché de la felicidad]

VF [lee parte de Epístola a mis amigos de FV]

Tened piedad, tened piedad de mí,  
al menos vosotros, mis amigos;  
yazgo en mazmorra, en ninguna fiesta,  
en este exilio al que fui mandado  
por mi desgracia, porque Dios lo quiso.  
Chicas, amantes, jóvenes, recién venidos,  
acróbatas, saltimbanquis, bailarines,  
rápidos como dardos, como aguijón agudos,  
gargantas que suena claras como cascabeles,

¿lo dejaréis aquí al pobre Villon?

HES [Blanco de pasto]

Blanco de pasto en la mañana fría.  
 Blanco de pelo en las edades frías.  
 Traumas del “no hice”,  
 ansias de llegadas,  
 llegadas a lugares inesperados.  
 Bellezas heladas de las estatuas clásicas.  
 Sobriedad de una luna que no existe.  
 Sol descongelador

el color del pasto vuelve  
 con la palidez de su experiencia helada.

El sol quema los pajonales secos.  
 Lucha de la vida

de luz y sombra.

El camino del tiempo no tiene retorno.  
 La calidad de un recuerdo cada tanto florece.  
 Esperar un encuentro,  
 algún nuevo brote

esos que dicen:

Árbol, ¡no estás seco!

¡Vive!

AF [continúa la Epístola a mis amigos]

Cantores, cantad a vuestro gusto, sin ley;  
 galanes risueños, gratos en dichos y hechos;  
 trotacalles sin oro, ni falso ni verdadero;  
 gentes de ingenio, un poco aturdidos:  
 tardáis demasiado, pues, mientras, él se muere.  
 Autores de canciones, rondós y motetes:  
 ¡cuando esté muerto, caldo le haréis!  
 donde está no entra ni luz ni aire:  
 los espesos muros le han puesto por venda.  
 ¿Lo dejaréis aquí al pobre Villon?

VF [John Lennon]

HES [sigue con la Epístola a mis amigos]

Venid a verlo en tan penoso estado,  
 hombres libres que no pagáis tributo,  
 que no dependéis de rey ni emperador,  
 sino solamente del Dios del Paraíso;  
 ayunar debe de lunes a domingos,  
 por lo que sus dientes se han estirado.  
 Tras de pan seco, no de pasteles,



en sus tripas vierten agua a borbotones.  
 Echado en el suelo, sin mesa ni tablado,.  
 ¿lo dejaréis aquí al pobre Villon?

DLA (sosteniendo al muñeco como una criatura, dice del Epitafio de FV):

Yo soy Francisco, aunque me pese,  
 nacido en París, cerca de Pontesa;  
 y pronto de una soga de dos metros  
 sabrá mi cuello lo que mi culo pesa.

[Pasa la cuerda por el cuello del muñeco, y lo cuelga de la pancarta-cadalso; fondo musical:

*Ce fut en Mai*; después para.]

VF [La balada de los ahorcados de FV]

Hermanos hombres que después nuestro viviréis,  
 no tengáis los corazones duros contra nosotros,  
 ya que si piedad de nosotros pobres tenéis,  
 Dios la tendrá más pronto de vosotros.  
 Nos veis aquí colgados, cinco, seis:  
 la carne que demasiado hemos nutrido,  
 hace tiempo que está devorada y podrida,  
 y nosotros, huesos, nos volvemos ceniza y polvo.  
 De nuestro mal que ninguno se ría:  
 ¡pero rogad a Dios que nos absuelva a todos!

Si hermanos os llamamos, de ello no debéis  
 tener desdén: aunque ejecutados hayamos sido  
 por Justicia: en todo caso, vosotros sabéis  
 que no todos los hombres gozan de buen juicio;  
 excusadnos, ya que estamos muertos,  
 ante el hijo de la Virgen María,  
 que su gracia no se extinga para nosotros,  
 y nos preserve del rayo infernal.  
 Estamos muertos, que nadie nos moleste,  
 ¡pero rogad a Dios que nos absuelva a todos!

La lluvia nos ha depurado y lavado,  
 y el sol desecado y ennegrecido;  
 urracas, cuervos, nos han cavado los ojos,  
 y arrancado la barba y las cejas.  
 Jamás en momento algunos nos hemos sentado;  
 hacia aquí y allá según el viento varía.  
 a su gusto sin cesar nos mece,.  
 más picoteados por los pájaros que el sorgo.  
 No seáis pues de nuestra cofradía,  
 ¡pero rogad a Dios que nos absuelva a todos!

Príncipe Jesús que reinas sobre todos.  
 cuida que el infierno no se apodere de nosotros;  
 en él nada tenemos que hacer ni que saldar.  
 Hombres, acá se acabaron las burlas,  
 ¡pero rogad a Dios que nos absuelva a todos!

DLA (se saca disfraz y recompone imagen de narrador): Pero Villon apeló la sentencia que lo condenaba a la hora, y el Parlamento Municipal de París conmutó la pena por la destierro por diez años. François pidió tres días de dilación para despedirse de sus amigos. Era el año de 1463. Y desde ese momento no se sabe nada más de él...

Fondo musical en la secuencia que sigue: *Souvent souspire*, *L'Aspagna*, primera *Branle* de Jacques Moderne, y finaliza en *Ricercada* de Diego Ortiz (en poema de AF, Indeleble)

AF (Seguiremos escribiendo poesía)

Lo difícil es vivir  
 con la poesía adentro.  
 llevarla en colectivo  
 por las mañanas de invierno,  
 y que nadie te diga  
 que viajó sin pagar boleto  
 que asomó su cabeza por la ventanilla  
 o peleó un asiento.

Lo difícil es crecer  
 con la poesía adentro  
 cuando el universo se te escapa  
 en una lágrima sola,  
 en la humedad de una palabra,  
 y que la maestra te repita  
 que tuviste un error de ortografía,  
 y que borre el pizarrón,  
 cada gesto de amor de tu mirada.  
 que archive tu dolor  
 entre las tizas y los mapas.

Lo difícil es escribir  
 con la poesía adentro  
 y olvidarla en un banco,  
 junto a las hamacas,  
 volando con el viento  
 y que un guardián de plaza  
 la confunda con una hoja caída  
 de los árboles calvos en otoño  
 y la arroje en un cesto,  
 mariposa herida.

Lo difícil es soñar  
 casi despierto  
 y despertar  
 medio dormido.  
 correr hacia la calle  
 a perder el alma  
 y ganarte un peso,  
 para descubrir  
 que todavía no naciste.  
 que sería muy triste  
 morir en el intento.

Lo jodido es cargar  
 con la poesía al hombro,  
 como una absurda bondad  
 en un absurdo de locos.  
 y mantenerse firme,  
 de pie  
 sin derrumbarse  
 ni inclinar la cabeza  
 por ese peso sobre la espalda.

Lo difícil es sufrir  
 con la poesía adentro,  
 llevarla hacia el trabajo,  
 en el bolso del almuerzo,  
 nueve horas de rutina  
 y los diez mandamientos,  
 el cansancio en la retina,  
 el dolor por todo el cuerpo.

Lo difícil es llevar  
 la poesía adentro;  
 por lo demás  
 no hay por qué preocuparse.

#### HES (Búsqueda)

El buscar sin saber qué cosa  
 la esperanza de una cosa cualquiera.  
 Encontrar algo que encienda la alegría de unas horas.  
 Sacar algo del derrumbe

una mirada soleada  
 provocar una sonrisa  
 hacer brillar una mirada  
 un apretón de manos.

Fuerzas vitales del camino.

Así nomás, al costado de la historia,  
 con sus pequeñas tardes y sus presuntuosas mañanas,  
 entre pañal y biberón  
 va soportando nuestro peso  
 y uno se tienta pensando que es bueno  
 que así sea  
 como en un ruego...  
 Pero ahí viene  
 por calle dando tumbos.  
 Se viene el mundo, hermano,  
 con sus tardes y mañanas.  
 sus tres tramos de sol  
 y dos de lluvia...  
 Llega, se viene  
 dándose porrazos en el piso,  
 babeando él también alegre y sin chupete  
 (Hay una cola de una cuadra que lo espera  
 a mitad de camino entre la puteada y la esperanza  
 de trepar a tiempo antes que arranque).  
 Crece, crece  
 y no hay niñez de excusa  
 ni amén que valga.  
 Cuidado, hermano, que ahí se viene sin aviso.,  
 sin luces ni sirenas,  
 impuntual,  
 definitivo.

VF [Hace un día que no veo a Ángela]

HES [Golpes dados sobre un clavo]

AF [Indeleble]

Somos  
 manchas de tinta  
 en la blanca inmensidad  
 de un cuaderno;  
 nos borrarán  
 pero siempre habrá un codo  
 cerca del tintero.

Despedida:

DLA: Bueno, para dar cierre a este recital, tenemos una sorpresa. Vamos a escuchar una grabación de un poema de François Villon, recitado por el propio Villon... (enciende el grabador, y se queda al lado mientras sigue:

Banda de sonido del Poema Villon (poema concreto), hecho de ruidos varios (ruido de tránsito, gente, bocinazos, molinetes de estación de subte, señales de radio, voz de diariero, etc.), canto de pájaros y música. Sobre el final queda silbido de un pájaro.

**Recital Bardo-Neón 15 “Caballero”**

Bodega del Café Tortoni

Avenida de Mayo 829, Capital

Lunes, 24 de agosto de 1981

Auspiciado por la revista *Buenos Aires Tango y lo demás*

Diego L. Arguindeguy (DLA)

Vicente Forciniti (VF)

Hugo E. Salerno (HES)

poeta invitado: Víctor Pesce

iluminación: Bardo-Neón (con el equipo existente en la Bodega del Tortoni)

**Recital Bardo-Neón 16 “Caballero” – rearmado del anterior, con más parte audiovisual**

Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA)

Carlos Calvo 1120, Capital

Sábado, 24 de octubre de 1981

Diego L. Arguindeguy

Vicente Forciniti

Hugo E. Salerno

poeta invitado: Diego Holcer

iluminación: Petro (MEEBA)

Versión original (Recital 15); los cambios realizados en el recital 16 están indicados en subrayado; en los dos casos se indican en bastardillas los textos dichos/leídos (“audio”; en algunos casos se dijo el título del texto, en otros no, en función del clima que se quería crear o mantener) y en redondas la descripción.

Escenario donde se ve, a la derecha (junto a la columna) una bolsa llena; a la izquierda, junto al piano, mesa sobre la que hay un proyector de diapositivas.

DLA y VF reparten hojas y carbonillas a la gente a medida que va llegando; si alguno pregunta para qué son, se le contesta: “Para que hagas lo que quieras” (no se les pide de manera específica que dibujen).

(En el recital 16, no hubo escenario; se preparó un espacio para leer y poder proyectar, rodeado del público; no se hizo lo de la bolsa).

Entra VF en el escenario con bolsa de carpa playera y pasea brevemente.

Entra DLA, con una partitura en la mano; se dirige al piano (sobre la pared de la izquierda del escenario); intenta abrirlo, no puede. Consulta con VF, que entretanto saca de su bolsa playera un caballete de campaña y lo arma, hacia el centro del escenario. Breve discusión entre DLA y VF sobre quién debería tener la llave del piano hasta que VF dice: No perdamos más tiempo.

VF saca de su bolsa playera un teclado pintado sobre un papel, se lo da a DLA diciéndole: Dale, Diego, ya podés tocar. DLA coloca el teclado pintado sobre el piano.

En ese momento, sale HES de la bolsa puesta en el escenario, leyendo (entretanto, DLA y VF terminan de armar el caballete y ponen un tablero en él).

(En el recital 16, como no había piano, tampoco se hizo lo del teclado; comenzó con la colocación del caballete por VF, en silencio, y luego HES dijo el texto inicial, entrando desde el lado del público).

HES: ...del latín *ars, artis: Habilidad, talento, oficio, profesión, técnica.*

*Sustantivo de género ambiguo.*

*Virtud, disposición para hacer alguna cosa;*

*acto por el cual el hombre, valiéndose de elementos materiales o visibles, expresa o imita lo material o lo invisible.*

*Todo cuanto se hace por industria y habilidad del hombre.*

*Conjunto de reglas y preceptos para hacer bien algo.*

*Cautela, astucia, maña...*

*Aparato de pesca. (acentúa esta última frase, mirando a público)*

VF: (La noticia más pequeña)

DLA Canto X (Mariposa)

DLA: (Cantos de amor de las tribus, IX)

*Como un amigo actor me tiene dicho  
"con la tecnología de hoy  
"se podrían construir en un mes  
"doscientas cuevas de Altamira",  
me he puesto a tocar*

*en mi flauta de hueso de mosca  
estos huaynos para que bailes,  
mariposa.*

HES: (Blanco de pasto)

*Blanco de pasto en la mañana fría.  
Blanco de pelo en las edades frías.  
Traumas del “no hice”,  
ansias de llegadas,  
llegadas a lugares inesperados.  
Bellezas heladas de las estatuas clásicas.  
Sobriedad de una luna que no existe.  
Sol descongelador*

*el color del pasto vuelve  
con la palidez de su experiencia helada.*

*El sol quema los pajonales secos.  
Lucha de la vida*

*de luz y sombra.*

*El camino del tiempo no tiene retorno.  
La calidad de un recuerdo cada tanto florece.  
Esperar un encuentro,  
algún nuevo brote*

*esos que dicen:*

*Árbol, ¿no estás seco!*

*¡Vive!*

VF: (Armonía)

*Armonía*

*Un pájaro volando como un pájaro  
un hipopótamo sumergiéndose en el estanque como un hipopótamo  
una hoja en el viento como una hoja en el viento  
un oso que inverna en su cueva en la montaña  
                    como un oso que inverna en su cueva en la montaña  
un elefante que come y camina lentamente como un elefante  
un rinoceronte que embiste el jeep del cazador  
                    como un rinoceronte que embiste el jeep del cazador.  
Un mono haciendo las piruetas de un mono en la jaula de un mono  
una serpiente, arrastrándose como una serpiente,  
  en dirección a un nido de pájaros.*

*Y el sol en el horizonte al anochecer...  
y el sol en el horizonte al anochecer... (alienta al público a que responda)  
y el sol en el horizonte al anochecer,  
                    como el sol en el horizonte al anochecer.*

*Y un hombre, que se despierta pájaro una mañana,  
que toma su desayuno velozmente como un castor,  
que viaja colgado, como un mono, de un colectivo repleto,  
que trabaja de caballo de carga,*



*que oculta su cabeza como una avestruz,  
y que de noche, empieza a tener sueños de serpiente.*

## HES (Un ángel violando el pan)

*Un ángel violando el pan  
la música que golpea  
se enfurece*

*y se suaviza.*

*Las cataratas caen en un abismo azul.*

*El sexo se violenta como la música y las cataratas.*

*Un avión plateado y silencioso cruza el cielo hilvanando nubes.*

*Tu seno se escapa de mi mano*

*es una lucha de cuerpos*

*y mi cerebro frenado.*

*Te extraño en el mate.*

*Vacío.*

*Ansiedad.*

*Plantas verdes y húmedas,  
espera cómoda y traicionera,  
ruido de cuerdas y golpes,  
mano temblorosa,  
la pava hierve y yo escribo  
en mi celda solitaria.*

DLA (Cinco padrastrs)

*Cinco padrastros en el dedo mayor derecho.*

*Uno se hace a los golpes  
o se deshace.*

*Y me entero que han resuelto*

*prohibir hablar de la noche,*

*el sol, los grillos, el agua*

*(empezando por el mar, naturalmente)*

*prohibido usar palabras como*

*vida, amor y muerte*

(en cualquier conjugación,

*declinación y número).*

*No decir jamás*

*ni nunca*

*ni sempre*

*ni mucho menos mano, ojo ni boca.*

*Recortaron prolijamente luna,*

*estrella, tierra y finalmente*

*ahogaron en tinta la palabra poesía.*

*Voy a dejar aquí,*

*voy a colgar los guantes.*

*A veces es necesario, sí,*

*colgar los guantes,*

*padrastrós y todo,*

*y empezar a pegar a mano limpia.*

Mientras DLA está leyendo “Cinco padrastos”, VF y HES van colocando una valla de exposición (dos soportes –hechos de madera y aluminio- y una sogá entre ellos) delante del caballete, y comienzan a murmurar como críticos ante la “obra”.

DLA, después de terminar “Cinco padrastos”, se suma al grupo, intentando cruzar la valla, pero se lo impiden. Ya la discusión se convierte en la “Canción del Marchand” o “Los críticos” (letra y ritmo: Bardo-Neón):

HES: *Es notable... Es notable...*

VF: *Cinco mil dólares.*

HES: *Es notable... Es notable...*

VF: *Cinco mil dólares.*

DLA (Trata de atravesar la valla, pero no lo dejan).

VF y HES: *Shhh... Shhh... Shhh.*

HES: *Es notable... Es notable...*

DLA: *Perdón, ¿esta obra es expresionista?*

VF: *Diez mil dólares.*

HES: *Es notable... Es notable...*

DLA: *No encuentro la firma.*

VF: *Cinco mil dólares.*

HES: *Es notable... Es notable...*

DLA: *Ah, no... está atrás, firmó atrás para mantener la composición.*

VF: *Veinte mil dólares.*

HES: *Es notable... Es notable...*

HES y VF caminan hacia el foro, pero antes de salir del escenario se dan vuelta de golpe y dicen: *Cha... cha... chá.* (en recital 16 se hace sin el movimiento escénico).

DLA presenta al poeta invitado, mientras VF y HES vuelven y retiran la valla.

Poeta invitado: Víctor Pesce (leyó unos tres o cuatro poemas; aprox. 5 a 8 minutos) (en recital 16, el poeta invitado fue Diego Holcer, que leyó aprox. el mismo tiempo).

Al terminar el poeta invitado, apagón de luces, simultáneo con el encendido del proyector (en blanco) sobre el tablero en el caballete.

Comienza la primera secuencia de diapositivas (proyectadas sobre el tablero) con texto de Leonardo, en silencio:

Diapo 1: Todo color es siempre más hermoso en la parte iluminada que en la sombra,

Diapo 2: porque la luz vivifica y demuestra con toda claridad la naturaleza del color

Diapo 3: y la sombra lo oscurece y apaga, y no permite distinguir bien.

(en recital 16, se agregó al comienzo otra diapositiva, con foto de un manuscrito de Leonardo).

En toda la secuencia que sigue, permanece encendida la luz del proyector sobre el tablero.

VF (fuera de escenario) enciende una luz escénica, mientras: (en recital 16, las luces las operó Petro, de MEEBA)

HES: (Una somnolienta aparición de imágenes)

*Corre el silencio*

*una desesperación de nubes*

*Ubres de vapor de la vaca celeste*

*Croar de ranas antojadizas*

*Verdes soles en agonía perezosa.*

*Agua*

*agua*

*esperar su brote de las piedras y los pastos.*

*Corazones de angustia en rebote constante*

*y el caballo negro que apareció misteriosamente en una calle.*

*La línea del horizonte se enrosca en un carretel*

*El vidrio de la ventana se empaña como un antejo lluvioso*

*y la noche cae herida de muerte*

*en un amanecer.*

DLA (fuera de escenario) enciende una segunda luz escénica, mientras:

VF: (Ver)

*Ver*

*Un hombre que sale de su casa, una mañana*

*con un saco normal*

*con un pantalón normal.*

*Un hombre que saluda amablemente a sus vecinos normales.*

*Un hombre con bigote recortado*

*que habla en sus discursos con palabras recortadas*

*del manual del buen alumno recortado;  
 y la palabra sacrificio es la que repite.  
 Un hombre bueno que forma parte de la junta vecinal.  
 Un hombre bueno que se saca una fotografía  
 de hombre bueno, con una nena  
 que le regala un ramo de flores al benefactor  
 parado en el patio del colegio, delante del busto del prócer,  
 donde desde un ángulo  
 Georg Grosz lo dibuja  
 con cabeza de gorila  
 con un reloj por corazón  
 con una carcajada  
 que no es más que una mueca  
 que le parte el rostro  
 su rostro sin vida de muñeco;  
 y la maestra, a quien  
 el niño Georg Grosz  
 muestra el dibujo  
 lo mira detenidamente  
 gruñendo con sus ojos en silencio  
 en un patio en silencio  
 donde un niño va siendo rodeando por maestras  
 que se pasan de mano en mano el dibujo, en silencio  
 hasta llegar a las garras de la señora directora  
 que manda llamar a su madre  
 para que lo lleve al psicólogo.*

HES (fuera de escenario) enciende la tercera luz escénica, mientras:

DLA: (Se viene el mundo)

*Así no más, al costado de la historia,  
 con sus pequeñas tardes  
 y sus presuntuosas mañanas,  
 entre pañal y biberón  
 va soportando nuestro peso  
 y uno se tienta pensando que es bueno  
 que así sea  
 como en un ruego...  
 Pero ahí se viene  
 por la calle dando tumbos.  
 Se viene el mundo, hermano,  
 con sus tardes y mañanas,  
 sus tres tramos de sol  
 y dos de lluvia...  
 Llega, se viene,  
 dándose porrazos en el piso,  
 babeando él también alegre y sin chupete.  
 (Hay una cola de una cuadra que lo espera  
 a mitad de camino entre la puteada y la esperanza*

*El tren avanza por la selva*  
*su silbato espanta a los animales.*  
*El tren agita las plantas a los costados de las vías.*  
*El tren agita al tren.*  
*Parece llegar pero no llega nunca.*  
*Camina a ritmo de timbales.*  
*Los timbales acompañan al tren.*  
*El tren descarrila pero no vuelca.*  
*El tren se desboca*  
*no quiere más vías.*  
*Los vagones se sueltan pero siguen juntos*  
*se acompañan solidarios.*  
*Es un tren no tren*  
*Vagones juntos*  
*sin ganchos de hierro*  
*sin obligación de estar juntos*  
*siguen juntos.*  
*Tren*  
*no tren*  
*tren tren*  
*tren.*

Siguen a oscuras las luces escénicas. Primera proyección de diapositiva de la Gioconda (se ve el cuadro en la pared del Museo del Louvre, desde cierta distancia). Un instante.

Segunda diapositiva de la Gioconda (imagen de la obra, “quemada” en la parte superior). Un instante.

Tercera diapositiva de la Gioconda (de frente, bien), que queda en la secuencia siguiente.

Se enciende una luz escénica roja, sin apagar el proyector con la imagen de la Gioconda sobre el tablero.

Entra VF. Tiene un puñal clavado en la espalda (truco en una camisa preparada) y otro puñal en la mano.

Cubre la imagen de la Gioconda (que queda proyectada sobre su espalda) y “ataca” a la pintura, “apuñalando” el tablero.

Se va. Queda la Gioconda proyectada en el tablero.

Se enciende otra luz (en recital 16, no se encienden más luces y se apaga la roja; la secuencia que sigue se realiza con proyección de diapositivas sobre el tablero, y los poemas se leen sentados).

DLA: (Mirando un mapa viejo) (En recital 16, con diapo de la Gioconda –tercera de la serie anterior).

*La cicatriz  
un viejo corte que recorre todavía  
a dos lados del verde  
y medio lado del sol.  
Una araña  
que es por sí sola la cueva en donde vive  
como grasa bajo la piel  
tejiendo las gotas de sudor que se filtran  
de la piedra al barro.  
Y la única demarcación posible  
es la sombra de un cóndor en pleno vuelo.*

Se enciende otra luz (no en recital 16, que sigue con proyector)

VF: (No había horizonte) (En recital 16, sigue proyectada la Gioconda)

*No había horizonte  
y el hombre pintó un horizonte  
hacia el cual se puso a caminar  
una bella mañana lluviosa  
mientras el pájaro matinal,  
refugiado, no cantaba en una rama.  
El hombre, al verlo, lo despertó de un chiflido  
y con un guiño de ojo  
le hizo comprender  
que cumpliera con su parte del pacto  
aunque sea de noche  
aunque no haya pájaro  
ni otro hombre  
que el está pintando: un horizonte  
mientras comienza a silbar.*

Luz plena (no en recital 16, que sigue con proyector)

HES: (Max Ernst) (en recital 16, con dos diapos: Textura verde claro, modelo de barco sobre madera oscura)

*Las líneas y los nudos de la madera  
cuentan la vida de los árboles y los bosques  
toda la vida que tuvieron alrededor  
no recuerdan ninguna muerte  
siente el canto de los pájaros  
el roce de la serpiente  
que impulsó al hombre al conocimiento  
el orín comunicante de los perros  
la rama que sacrificó  
para salvar al casi-ahorcado  
y espera que Max Ernst frote su lápiz  
para volverle la vida.*

DLA: (Como era en un principio) (en recital 16, tres diapos: cubo mágico, punta de flecha y piedras, y vasija de cerámica, sobre madera oscura)

*Le habían enseñado que  
hay que empezar copiando  
cubos y prismas  
cuadrados y pentágonos  
donde enterrar hojas de parra  
naturalezas muertas.  
Jamás un pie, una mano,  
nunca una cara,  
imposibles de ser reproducidas  
en un principio.  
Entonces, se olvidó de todo lo aprendido,  
mirándose la mano,  
como era en un principio,  
tomó un trozo de arcilla,  
y se modeló un arma,  
otra herramienta,  
con su mano, humana,  
otra mano.*

HES: (Espacio, lento, círculo de cristal)

*Despacio  
lento  
Círculo de cristal  
andar sin llevar  
más peso que el del cuerpo  
aumentar el sol  
quemar lo seco*

*andar*

*seguir*

*seguir.*

*Colores que aparecen cerrando los ojos.*

*Volver*

*mirar el tiempo que no veíamos.*

*Resoñar el tiempo olvidado.*

*Sacar colores afuera.*

*Vomitara un arcoiris.*

(en recital 16, en lugar del anterior, HES leyó Salieron de noche; con dos diapos: escultura de un brazo y pintura)

Salieron de noche

las estrellas sin luces

por los ríos sin pájaros

ni peces.

El arco Iris nació dentro del agua

el agua nación de los orines de los dioses viejos

transformados en pájaros grises

que vuelan solos

porque ya no creen ni en ellos mismos

y vuelan por nubes secas

de aguas y vidas.

Todos los remolinos van al fondo

para entrar el aire al río

volador de hojas y poesías.

VF: (Imitación de Borges) (en recital 16 con una serie de diapos: textura azulada (algas), ventana, collage (parcial), ventana con una mosca; collage (total) y ventana con dos moscas).

*Imitación de Borges*

*El amor de Akhenatón por Nefertite*

*Lao-Tsé y el gendarme,*

*que después de comprender el Tao, también desaparece.*

*Una mano amputada*

*en un avión con rumbo a Buenos Aires.*



*Túpac Amaru es un grito en la noche americana.*

*Y un chico*

*(pibe, chango, gurí, garoto o guagua)*

*un chico, que no sabe nada de todo esto*

*y que mañana*

*pintará las cuevas de Altamira.*

Apagón total. (HES vuelve trayendo ametralladora)

De nuevo proyector, con serie de textos de Van Gogh, proyectados y al mismo tiempo leídos (por DLA):

Diapo 1: Vamos, viejo, ven a pintar conmigo en el bosque, los campos de papas; ven, pues, a galopar conmigo detrás de la carreta y el pastor, vente conmigo a ver los fuegos, a tomar un baño de aire puro en la tempestad que sopla sobre la floresta.

Diapo 2: Yo no conozco el porvenir, si hay que esperar un cambio o no, o si tendremos el viento con nosotros, pero en todo caso no puedo hablar de otra forma; no es en París, no es en América donde hay que buscar, todo es eternamente parecido. Cambia en efecto, pero es en el campo donde hay que buscar.

Mientras todavía se lee el texto de la segunda diapositiva, HES y VF comienzan a sacar el tablero, bajan el caballete (que queda como un trípode) y emplazan sobre él la ametralladora (hecha de telgopor y un caño de aluminio), terminando por colocar el teclado que estaba sobre el piano como “cinta de balas”. Después se van, colocando delante del caballete la valla. Al concluir, se encienden las luces.

VF: (Concierto en clave de Sol)

*Concierto en clave de Sol*

*Paul Klee tomó una tela*

*como no había tela*

*tomó un cartón*

*como no había cartón*

*tomó un papel*

*como no había papel*

*ni lápiz*

*ni pincel*

*ni carbonilla*

*ni nada,*

*imaginó*

*(en la trinchera*

*en la que se encontraba vestido de soldado)*

*que tocaba la flauta.  
 Estaba en pleno concierto  
 cuando vio a un pez amarillo,  
 a través de las aguas transparente de un lago,  
 que no respetaba las leyes de la perspectiva;  
 y mientras Paul Klee pintaba la escena en su imaginación  
 un soldado enemigo  
 que estaba tocando la guitarra en su imaginación también,  
 a la orden de: APUNTEN FUEGO  
 trataron de matarse.*

DLA: (Tarjeta postal desde el limbo)

*Tarjeta postal desde el limbo*

*Quizá podría decirse que es  
 algo así como  
 vivir de medio de una  
 gran nube de algodón.  
 Aunque la frase está ya muy gastada.  
 Se podría decir entonces  
 quizá  
 que es más bien como  
 vivir en una casa con patio  
 y medianera  
 y la televisión charlando con tu vieja  
 y la radio charlando con tu viejo  
 y tu hermana cantando en el baño  
 y vos tirado en la cama  
 leyendo el diario, el mismo diario siempre  
 en que solamente las historietas  
 dan idea del paso del tiempo.  
 Aunque quién sabe.  
 Mejor sería decir que es  
 algo así como  
 oír la radio todo un domingo  
 o ver televisión toda una noche  
 o esperar una llamado toda una semana  
 y leer todos los diarios  
 y cantar en todos los baños  
 mientras afuera llueve y truenas  
 y para y vuelve a llover...  
 No, tampoco.  
 Más exactamente podría ser  
 como estar a cuatro días,  
 más o menos,  
 de un acontecimiento imprevisto, como  
 que quiebre un banco,  
 que te echen del trabajo,  
 o te vuelvan a citar a la colimba,  
 o cierre un hospital...*

*No, sin duda que no.  
 Lo mejor va a ser decir entonces  
 que es como estar  
 en medio de una gran nube de algodón,  
 pese a lo gastado de la frase.  
 Entonces:  
 ¿cuánto algodón se puede aspirar  
 antes de que los bronquios se asfixien  
 o estallen?*

HES (Con la pasividad que da el cansancio)

*Con la pasividad  
 que da el cansancio  
 aumentado por el sol del verano,  
 miro a la gente salir del hormiguero eléctrico.  
 Las calles son pantanos de alquitrán,  
 un perro faldero comparte las pulgas con su ama,  
 el cuadrante es la rueda de la vida,  
 las calvicies ya brillan,  
 un culo rosado vende vaqueros dentro de un cartel,  
 al resero lo mató un camión de hacienda,  
 la mujer con el perro en brazos sigue parada,  
 ya es de noche y el asfalto se endureció,  
 la Gioconda sonríe desde el dulce de batata.*

DLA (También los cóndores empezaron en tierra)

*Declaración de principios,  
 introito, obertura,  
 a manera de prólogo  
 o simplemente,  
 también los cóndores empezaron en tierra.*

*También los cóndores empezaron en tierra.*

*Suponiendo que usted no fuese usted,  
 suponiendo que el río no fuese el río,  
 habría por ahí, quizá, un paréntesis  
 (donde el río y usted pudiesen bañarse juntos).*

*Sigamos ahora suponiendo  
 que usted es un puente,  
 y la gente lo cruza por arriba  
 y el río lo cruza por debajo  
 (ahora usted vendría a ser ese paréntesis)*

Acá VF interrumpe el texto de DLA cuando va a leer la última estrofa, diciendo:

VF: (Mariel y el dragón).

*No se sabe cómo fue*

*que en su cuarto  
metió un dragón Mariel,  
pues apenas si cabía  
la cama en que dormía.*

*Sucedió que el amor  
pudo más que el espacio exterior.*

*En tanto que la policía  
vigilaba por las plazas  
esperando encontrarlos  
abrazaditos, para apalearlos.*

*Y tanto se hablo del dragón  
que si era verde, amarillo o marrón  
que en lo único en que concordaban  
era en que el dragón estaba.*

*No se sabe cómo fue  
que a su cuarto  
no volvió Mariel.*

(reitera in decrescendo un par de veces)

*No se sabe cómo fue  
que a su cuarto  
no volvió Mariel...*

(crescendo súbito:)

*¿No se sabe cómo fue?*

DLA (retomando, lee la última estrofa de También los cóndores...)

*Volvamos nuevamente a su-po-ner*

*que usted sí es usted  
y el río sí es el río.  
Si usted insiste en cruzarlo a nado,  
habiendo puentes,  
trate de recordar, antes del primer calambre,  
que la imaginación es un buen paréntesis,  
la imaginación es un buen paréntesis,  
la i-ma-gi-na-ción es  
un buen paréntesis  
solamente cuando une dos trozos de realidad.  
(Y por favor, no me pregunte por los cóndores).*

HES (Un aleteo seco)

*Un aleteo seco corta el silencio  
Vuelo de papel, andanza voladora  
pájaro poético.*

*Vuelo triste*

*alegre inconsciente*

*Vuelo opaco*

*brillante*

*amargo*

*dulce*

*vivo*

*muerto.*

*Andanza sin rumbo*

*sin rumbo fijado*

*quizá trazado de antemano.*

*¿A dónde?*

*Una piedra cambia el rumbo de un río*

*Una mirada tuya cambia el rumbo de un poema*

*Un tiro sin rumbo en la noche oscura*

*cambia el ritmo*

*una vida menos.*

VF (Si don Juan de Garay)

DLA retira el proyector mientras VF va y vuelve arrastrando maniquí que terminan parando, “asesinando”. Queda al costado del caballete en un segundo plano. Al volver a irse, se lleva la ametralladora.

DLA retira el proyector.

Traducción simultánea (en el recital 16 no se hizo esto).

VF presenta a DLA como un europeo especialista en literatura argentina y le hace preguntas y luego traduce sus respuestas, censurándolas. Le pregunta qué opinión tiene de los autores argentinos, y DLA (en francés) se pone a hablar de Cortázar, y VF traduce que “*Le gusta mucho Borges*”, por ejemplo. DLA se da cuenta y le plantea que traduzca bien –diciéndole varias veces “*Mais non!, j’ai dit Cortazar*” y repitiendo lo que dijo--, y VF, como si nada, sigue “traduciendo” cosas “típicas”: “*dice que le gusta mucho Buenos Aires, que el asado es muy rico*”, etc., y así varias veces, haciendo del “*Mais non!...*” casi una cantinela. Finalmente, VF le pide que lea para el público un texto. DLA lee en francés *Page d’écriture de Prévert*, y VF va traduciendo:

[DLA]

*Deux et deux quatre  
quatre et quatre huit  
huit et huit font seize...  
Traduisez, s’il vous plaît...*

[VF, poniendo cara y tono de “vivo”]

*Dos y dos son cuatro  
cuatro y cuatro, ocho  
ocho y ocho son dieciséis...*

[DLA]

*Répétez! dit le maître  
Deux et deux quatre  
quatre et quatre huit  
huit et huit font seize.*

[VF, bostezando cuando se repite texto]

*¡Repetid! dice el maestro.  
Dos y dos son cuatro  
cuatro y cuatro, ocho*

[DLA, siguiendo en el juego anterior, se confunde y le dice de nuevo *Mais non!*, como si VF se hubiera equivocado en la traducción; VF le muestra la página del libro y la línea en la que están, y DLA dice *Oh, pardon!* VF le contesta: *Ma non, ma non, manón de Terrabusi...* y retoma con cara y tono zumbón de “ganador” la traducción:]

*Dos y dos son cuatro  
cuatro y cuatro, ocho  
ocho y ocho son dieciséis.*

[DLA]

*Mais voilà l’oiseau-lyre  
qui passe dans le ciel  
l’enfant le voit  
l’enfant l’entend  
l’enfant l’appelle:  
Sauve-moi  
joue avec moi  
oiseau!*

[VF, todavía con tono zumbón]

*Pero hete aquí el ave lira  
que pasa por el cielo*

*el niño la ve  
el niño la oye  
el niño la llama:  
¡Sálvame,  
juega conmigo,  
pájaro!*

[DLA]

*Alors l'oiseau descend  
et joue avec l'enfant  
Deux et deux quatre...  
Répétez! dit le maître  
et l'enfant joue  
l'oiseau joue avec lui...*

[VF, cambiando totalmente de tono, como contando una fábula]

*Entonces el pájaro desciende  
y juega con el niño  
Dos y dos son cuatro...  
¡Repitan! dice el maestro  
y el niño juega  
y el pájaro con él...*

[DLA] comprobar si esta parte no se omitió

*Quatre et quatre huit  
huit et huit font seize  
et seize et seize qu'est-ce qu'ils font?  
Ils ne font rien seize et seize  
et surtout pas trente-deux  
de toute façon  
et ils s'en vont.  
Et l'enfant a caché l'oiseau  
dans son pupitre  
et tous les enfants  
entendent sa chanson  
et tous les enfants  
entendent la musique  
et huit et huit à leur tour s'en vont  
et quatre et quatre et deux et deux  
à leur tour fichent le camp  
et un et un ne font ni une ni deux  
un à un s'en vont également.*

[VF]

*Cuatro y cuatro, ocho  
ocho y ocho son dieciséis.  
¿Y dieciséis y dieciséis cuántos son?  
No son nada dieciséis y dieciséis  
y mucho menos treinta y dos  
de ningún modo  
y se marchan.  
Y el niño ha escondido el pájaro  
en su pupitre*

*y todos los niños  
oyen la música  
y ocho y ocho a su vez se van  
y cuatro y cuatro y dos y dos  
a su vez se largan  
y uno y uno no son ni uno ni dos  
uno a uno se van igualmente.*

[DLA]

*Et l'oiseau-lyre joue  
et l'enfant chante  
et le professeur crie:  
Quand vous aurez fini de faire le pitre!*

[VF]

*Y el ave lira toca  
y el niño canta  
y el profesor grita:  
¡Cuándo acabarás de hacerte el payaso!*

[DLA]

*Mais tous les autres enfants  
écoutent la musique  
et les murs de la classe  
s'écroulent tranquillement.  
Et les vitres redeviennent sable  
l'encre redevient eau  
les pupitres redeviennent arbres  
la craie redevient falaise  
le porte-plume redevient oiseau.*

[VF]

*Pero los demás niños  
escuchan la música  
y las paredes de la clase  
se desploman tranquilamente.  
Y los cristales vuelven a ser arena  
la tinta vuelve a ser agua  
los pupitres vuelven a ser árboles  
la tiza vuelve a ser acantilado  
el portaplumas vuelve a ser pájaro.*

Después de la traducción, desmontan y se llevan la ametralladora (en el recital 16, no se hace la traducción (el tiempo correspondiente va ocupado, después, por lectura del poema Saludo de Juan L. Ortiz); se desmonta la ametralladora, se retira el proyector, y sobre el caballete se pone el dibujo de una ametralladora).

HES: (Fellini Corrientes)

*A mi Corrientes por a...cá,  
la otra se llama Taragüí.  
Cuando Fellini se canse de recorrer Roma filmando*



*va a venir a sentarse en la ventana de la lechería  
va a apoyar la cámara en la mesa  
y filmará Fellini Corrientes.*

*Desde aquí se ve al ciego que vende ballenitas  
cómo se queda dormido,  
porque a la extinción de las ballenas en los mares  
le siguió la extinción de las ballenas en los cuellos.*

*El diarero es parecido a Pablo Neruda, cuando está con gorra.  
Pasa una mujer llevando un perro en un carrito  
que un industrial racista llamó "Changuito";  
no sé, a lo mejor en el norte los llamen "pibitos".*

*El Ramos se secó cuando Luis Luchi dejó de regarlo con ginebra.  
Ahora estará regando con chatos de manzanilla algún café de Barcelona.  
Buenos Aires se está mudando a Barcelona.  
En el año dos mil el idioma oficial de Cataluña  
va a ser el lunfardo.*

VF: (Nadie)

*Y regresamos a casa  
después de atravesar mares venturosos,  
por la voluntad de los dioses,  
que nos enteramos que, ahora, son uno;  
y no hay nada  
ni Penélope tejiéndose y destejiéndose  
ni el fiel perro, que no pudo morir antes de vernos  
ni los pretendientes al borde de la cama  
ni Telémaco, aquel niño que no nos reconoce;  
y tratamos de convencernos  
a nosotros mismos  
que es lo más natural, que no somos Ulises;  
que las negras naves encalladas en La Boca  
nada tienen que ver con la guerra de Troya;  
que nuestro exceso de romanticismo nos llevó  
a creer: que todo fue por la dulce princesa.*

*Entonces, cuando verdaderamente nos convencemos  
es cuando empezamos a no regresar.*

DLA: (Destierros)

*Sin excusas  
y el adiós colgado de una sogá a que se seque  
seguimos navegando,  
que no se pide perdón a los microbios  
que siempre se mata al respirar.  
Sin llanto*

*que no hay confusión entre la lluvia  
 (la del paisajito enchinchado en la memoria)  
 y el tormento del agua y la gota,  
 ni entre el calor natal del sol  
 y el de un fierro caliente.  
 Seguimos navegando,  
 ni muertos ni vivos, según decían los griegos  
 que sabían que el mar es mucho más que agua salada  
 y que no toda tumba es camposanto.  
 Quién sabe nunca o algún día  
 todo vuelva a ser tierra firme, poco importa.  
 Al fin de cuentas, por más que uno diga,  
 es el amor a la nave  
 la causa de todos los motines.*

HES: (Gaviotas viene y van)

*Gaviotas vienen y van  
 del surco de la tierra  
 al surco del mar.*

*Gaviotas recortan su blanca figura  
 del gris plomo de la futura tormenta.*

*Gaviotas  
 nubes de plumas  
 bajo nubes de agua  
 y debajo de las dos nubes  
 el hombre del arado  
 embaraza de pan la tierra.*

VF: (Lluvia)

DLA: (Yo solía hablarle a la pared)

*Yo solía hablarle a la pared  
 y no era broma:  
 las paredes en aquel entonces respondían.  
 De tanto sismo soportado,  
 de tanto gritar inútilmente,  
 al invierno le fue fácil  
 hacer su trabajo de ladrillo afónico.  
 Pero cuando hay temblor  
 siempre una pared es un sismógrafo.  
 Es mejor entonces prepararse,  
 que hay paredes que han empezado  
 a mover sus agujas.*

(en recital 16, el texto anterior se reemplazó por Aquí estoy, que me rearmo):

Aquí estoy, que me rearmo,  
mientras perseveran en decirme  
(en querer hacerme entender)  
que no hay amor que aguante tantos tiros,  
en esta hora indecisa  
en que cualquier resplandor puede ser la mañana  
o solamente tratarse de una cañita voladora.  
Aquí estoy, que me levanto,  
salgo a trabajar,  
me miro acá o allá en algún espejo,  
y no parece que una cana o dos  
pudieran tanto en mi cabeza.  
Y así, sin reiterar promesas, vuelvo  
a esperar los timbrazos,  
a charlar por la calle y caminando,  
a desconocer metódicamente un par de saludos  
y a seguir otros con la perfección de la memoria.  
Acá estoy, me quedo, y sin embargo,  
que recuerde,  
nunca he andado tanto camino.

Viene VF trayendo un marco vacío; sobrepasa la valla (transgrediéndola) y se pone a reubicar el caballete, mientras HES y DLA se llevan la valla; al volver, HES y DLA se colocan en distintos lados del marco que sostiene VF, jugando a ver un cuadro en los demás. Después, los tres enfocan el marco hacia el público (ellos para el público quedan dentro del marco, y ellos miran al público como si mirasen un cuadro). Finalmente se lo llevan.

(en el recital 16, después del pasacalle del marco, DLA leyó el poema de Juan L. Ortiz, Saludo, con los tres –VF, HES y DLA- diciendo a coro el estribillo “salud”):

### Saludo

por Juan L. Ortiz

Porque ella fue la gota hasta la mar,  
hasta la mar del hombre:  
salud.  
Porque ella fue para la sed un río,  
y para la espera y el olvido  
de lo que no tenía luz hasta ella,  
un ángel,  
un ángel íntimo y agreste,  
un ángel:  
salud.  
Porque ella fue del ave y de la bestia  
y del aire,  
y de las ramas,

y de los pastos,  
su melodía y su silencio,  
y su paz,  
y su claridad,  
y su hálito,  
y su escalofrío:  
salud.

Porque ella tiene de su suelo el aura,  
y la línea y los días,  
y el andar  
y la luz aún no nacida;  
y encontró las rimas  
entre sus hierbas,  
y sus espigas,  
y sus ladrillos,  
y sus martillos,  
vestida sólo de aire,  
con, algunas veces,  
el lirio natural  
en los cabellos de lino:  
salud.

Porque fiel a su sangre, ella fue fiel  
a las armas  
de la nueva nobleza,  
y unida fue como la sombra  
a los cariños del lugar,  
e hizo de sus cariños  
figura de la gracia:  
salud.

Porque fiel a sí misma, niña, anduvo,  
igual que niña,  
en una fábula de fuego,  
y tomó el color de los arados  
cuando allí vio el dolor:  
salud.

Porque ella fue del pan el oro mismo  
multiplicando al infinito  
para la comunión infinita  
bajo el vuelo de la paloma  
blanca:  
salud

Porque alzó la paloma contra el crimen  
sobre el mar de los trigos,  
y quiso aligerarse aún más  
(ella, la del rocío,

ella, la de la sombra  
del ala,  
ella, la de la vigilia  
de seda  
junto a la cintura que crecía,  
ella, la de la nube  
sobre el día cereal),  
aligerarse aún más  
para sumarse a los que van  
en el viento del alba,  
bajo la bandera del alba,  
hacia el país del alba:  
salud.

Porque pura de cal toda ella ahora,  
como en una luna  
heredada,  
con el nivel filial  
y su gota de aire,  
alegremente  
se une a los albañiles  
de la causa común  
por levantar  
para la aventura sin fin:  
salud.

Porque en la calle va ahora del brazo  
de la blusa pálida,  
y la nombra la gente  
del polvo  
tras los alambrados,  
y los viejos héroes del taller  
la buscan  
para alzar juntos el vaso,  
y porque habla por ellos  
con su medida natural,  
y su fineza natural,  
y su fantasía natural,  
bíblicos:  
salud.

Y porque llega ahora a los treinta años  
así, toda de pueblo,  
sabia como la semilla  
en la sencillez del don  
para el árbol del canto que vendrá:  
salud, a ella, en el mirto  
y en la paloma blanca de su jardín...  
salud, a ella, en el mar,  
en el mar del hombre,

por la nube y la lluvia que vendrán...  
salud...

DLA: (Texto final: Lógico problema de los axiomas).

*Axioma es un concepto que se supone válido e inobjetable.*

*Y todo axioma, al igual que las teorías, no son más que puntos de apoyo. Veamos uno, por ejemplo.*

*Según nos contaban nuestros profesores de matemática, “entre dos puntos cualesquiera hay infinitos puntos”.*

*Cierta tarde en el mercado de Elea, ciudad hoy día inexistente en Grecia, un grupo de sabios usaba este axioma para demostrar que el movimiento es imposible. “Si entre dos puntos hay infinitos otros, un punto, siendo finito como es, no podrá, etcétera, etc., etc...” Un ignorante que por ahí pasaba, después de trocar los higos que llevaba por vino en el puesto de don Empírecles el de las Uñas Negras, estuvo un rato escuchando la digresión filosófica, y sin convencerse, se pudo a dar saltos y a caminar de un sabio a otro. Demostrando que no querer hacer el esfuerzo puede cimentar infinitas teorías... o bien, quizá, que hay puntos infinitos...*

*En un espacio cualquiera hay infinitos puntos, aunque a veces viajando en subte a las seis de la tarde no parezca. Es decir, ese infinito salto de un punto a otro sigue ahí, puesto en cuestión. Lo que no impide al atleta colgarse para arriba de su garrocha, apoyada casualmente en un punto, y recorrer la distancia infinita por encima de la valla.*

*Las vallas suelen limitar los espacios, dificultando el movimiento, separando dos ámbitos por el medio, ambos compuestos de infinitos puntos.*

*En los infinitos puntos que componen una hoja de papel en blanco o un escenario, se podría colocar una garrocha, un apoyo, como ser por ejemplo un caballete o un trozo de carbonilla. Con ese punto de apoyo, entonces, podríamos como el atleta dar un salto axiomáticamente imposible. Pero eso sí, para poder hacerlo, al igual que el ignorante del mercado de Elea, moviéndose fuera de la digresión de los sabios, no olvidemos que el salto siempre ocurre fuera del axioma. Del axioma que siempre se empeña en transformar en vallas todos nuestros puntos de apoyo.*

*¡Bien venidos!*

Se van los tres; queda el escenario con el caballete solo.

Apagón final.

Se recogen los dibujos hechos por el público, y a cambio se dan las plaquetas (plaqueta Bardo-Neón nº 8) preparadas para el recital.

## **Poemas para leer sin red – Bardo Neón opus 20**

Fundación para el Desarrollo del Arte – Fundart

Corrientes 480, Buenos Aires – Viernes, 11 de mayo de 1984 – 19.00 hs.

Hugo Enrique Salerno

Vicente Forciniti

Diego Luis Arguindeguy

colaboración de Salvador Vinci

Textos de Hugo Enrique Salerno (HES), Vicente Forciniti (VF), Diego Luis Arguindeguy (DLA)

Audiovisuales: preparados por DLA, con imágenes de Stella Maris Fusé, Chimango y otros.

Música: Egberto Gismonti y Milton Nascimento.

Montaje: Bardo Neón.

### **1. Presentación: Colocación de la red**

Tarima vacía

Apagón de luces de sala

Encendido de proyector de diapositivas

### **Primer audiovisual: Presentación**

Video: 50 diapositivas, usando negativos color de una función de circo intervenidos con textos de “títulos de presentación”, y otras imágenes –fotos, dibujos y fotos intervenidas.

Audio (grabado en cassette): tema musical “Karate”, por Egberto Gismonti.

Duración: 5 minutos

### **Segundo audiovisual (pasado sin transición): La trapecista**

Video: 22 diapositivas que combinan negativos color de una función de circo con diapositivas varias de dibujos y fotos.

Audio (grabado en cassette): texto La trapecista, de y por HES.

Duración 1,5 minutos:

HES (grabado): (La trapecista)

Desparramó su cansancio sobre el penúltimo asiento.  
Ella subió en la parada siguiente  
ya no había donde sentarse  
se balanceaba en el pasamano.

Todas las luces se apagaron  
menos la del trapecio.

El maestro de ceremonias pidió al público que hiciera  
silencio.

La banda de música había dejado de tocar,  
sólo se escuchaba el chirrido del trapecio al balancearse;  
era la hora en que el payaso se ponía serio.

De golpe las luces se encendían  
la banda tocaba  
y el público aplaudía.

Como todavía no podía leer en el programa,  
él le había puesto María Rosa  
como la chica que trabajaba en la casa de café,  
que a lo mejor, por la edad, le quedaba tan lejos  
como la trapecista  
cuando él era chico

y el mundo era más grande.

Ella dejó de balancearse en el pasamano  
y bajó del colectivo,  
él tuvo ganas de aplaudir,  
pero no se encendieron más luces,  
ni había banda de música.  
Faltaba mucho para llegar,  
había tiempo de cerrar los ojos  
y buscar otros recuerdos.

Apagón de proyector; sigue apagón luces de sala.

A oscuras, entra VF, trayendo un velador, lo conecta y enciende.

VF: Texto improvisado de presentación, sobre la idea de hacer un recital como un gran espectáculo circense, y todo lo que se necesitaba para la actuación de los trapecistas; los problemas que había que resolver (estructura, etc.), para concluir en “¿saben cuánto sale el metro de red?”, etc. Termina la improvisación (pensada para 2 minutos y que se extendió mucho más) diciendo que lo único que pudimos comprar fue un trapo rejilla.



Mientras lo dice, sube un poco la luz sobre la tarima.

Desde una punta de la sala avanza HES, diciendo su texto Rutina, combinado con DLA, desde el otro lado, diciendo Prosa a ritmo de marcha, cruzan la sala, volviendo al lado opuesto del que salieron.

(HES):

Caminata, tren, colectivo  
Caminata, tren, colectivo  
cabezazo en ventanilla porque va dormido  
colectivo, tren, caminata  
colectivo, tren, caminata  
buscando el mango, moviendo las patas

(DLA):

Prosa a ritmo de marcha  
el paso de dos tipos caminando  
hablando por la vereda.  
Canto a ritmo de vigilia  
sigilo de pared que no llega a oír más de una nota.

(HES)

Despertador, caminata, tren, colectivo  
sirena, tarjeta, reloj capataz  
máquina, sirena, tarjeta, reloj capataz

(DLA)

Cantando bajito, a ritmo de marcha,  
normal el paso de dos tipos caminando por la calle  
es cuatro zapatos –nada más—  
uno y dos y otra vez sobre baldosas que no saben descifrar.

(HES)

Reloj capataza, colectivo, tren, caminata  
mate, televisión, cena, televisión,  
noche, hombre arriba, mujer abajo,  
sin palabras, sin luz,  
embarazo, prole, embarazo, prole, despertador

(DLA)

Los dos tipos hablan, al paso, a ritmo de marcha  
y el semáforo jamás se va a enterar  
del canto que hay en el habla de dos tipos caminando  
como quien no dice nada

(HES)

Despertador, caminata, tren, colectivo,  
sirena, tarjeta, reloj capataz, máquina  
Hombre máquina

(DLA)

Nada, y sin embargo, ahí va  
la prosa a ritmo de marcha,  
el paso de tres tipos caminando, y meta suma

hasta que la calle, la pared y las baldosas,  
 sépanlo o no,  
 dejen de ser las mismas  
 (HES)  
 Caminata, tren, colectivo  
 Caminata, tren, colectivo...

Cambio de luz (crece sobre tarima)

VF: (No pasa nada)

Al terminar, VF apaga el velador.

Reducción de luces combinada con encendido del proyector.

### **Tercer audiovisual: Punto de mira al río**

Video: 69 diapositivas de fotos varias y de dibujos en tinta sobre transparente (hechos por Stella Maris Fusé).

Audio (grabado en cassette): fondo musical: tema cantado Olho d'Água, por Milton Nascimento, y texto de Punto de mira al río, leído por DLA.

Duración: 4,5 minutos.

DLA (grabado):

Punto de mira al río;  
 allá, a tres cuadras,  
 tras el potrero de la playa de maniobras,  
 los galpones oxidados,  
 unos árboles tapando la avenida,  
 jugandolé un montecito al ojo,  
 cinco edificios,  
 y detrás, las antenas y las grúas  
 y una franja entre gris y amarronada.  
 Esa cinta es el río que nos queda.

Se lo podría cruzar, encontrando  
 maneras parecidas de bajar la voz,  
 la misma canción por otras calles,  
 y los mismos nombres con distinto apellido,  
 como el tuyo  
 o tu cuerpo  
 sin rotular en ninguna morgue.

Si le tienen tanto miedo,

digamos que más que cuerpo es río,  
 para cruzarlo a nado, a contraola,  
 esquivando bancos y juncales.  
 Tu cuerpo, banco del bicherío menudo,  
 y de una cruz-escupitajo encima,  
 sin nombre.

Una bandada de pájaros,  
 Ana,  
 se orienta ahora al río,  
 formando tu inicial.

Apagón del proyector.

VF reenciende el velador y dice Mariel

VF: (Mariel y el dragón)

No se sabe cómo fue  
 que en su cuarto  
 metió un dragón Mariel,  
 pues apenas si cabía  
 la cama en que dormía.

Sucedió que el amor  
 pudo más que el espacio exterior.

En tanto que la policía  
 vigilaba por las plazas  
 esperando encontrarlos  
 abrazaditos, para apalearlos.

Y tanto se hablo del dragón  
 que si era verde, amarillo o marrón  
 que en lo único en que concordaban  
 era en que el dragón estaba.

No se sabe cómo fue  
 que a su cuarto  
 no volvió Mariel.

(reitera in decrescendo un par de veces)

No se sabe cómo fue  
 que a su cuarto  
 no volvió Mariel...

(crescendo súbito:)

¿No se sabe cómo fue?

Al terminar, apaga el velador.

Se enciende foco del proyector, en blanco.

## 2. Poemas con pérdida de espacio (“ironía del espacio”)

Reaparece VF, trayendo una silla, la coloca sobre la tarima, y dice los siguientes textos, jugando con la idea de pérdida progresiva de espacio: se va corriendo, hasta quedar fuera del aro de luz (para terminar leyendo desde la oscuridad).

VF: (Bonsai)

Hombrecito mirando un bonsai  
asombrado  
maravillado  
con sus ojitos  
que pudieron ser ojos  
alejándose, con sus pasitos  
que pudieron ser pasos

VF: (Asterisco 3)

VF (Teresa)

Sobre el final de Teresa (“come en castellano...”), apagón.

VF, con oscuridad total, dice La noticia más pequeña..., mientras va encendiendo velas, dándolas al público.

VF (La noticia más pequeña de...)

Al terminar VF, entra Salvador Vinci, enciende un velador, y hace un pequeño monólogo improvisado con VF, diciéndole que le llegó una “carta de un lector”.

Finalmente, le entrega la carta y VF lee:

VF (de la serie de Graffiti)

Estoy desocupado  
y tengo miedo  
de que una familia  
se me meta adentro

Después, VF vuelve a decir Bonsai.

### 3. Los poemas sin red

Cambio de luz, sobre entrada de HES que trae otra silla, la pone sobre la tarima, enciende un segundo velador y dice los siguientes cinco textos.

HES (Una mano...)

Una mano.  
 Una gran mano  
 abierta como una flor  
 cerrada como un capullo  
 con un agujero en el centro  
 como la de un esclavo crucificado.  
 Estaba en el desierto  
 en medio de la gente,  
 la mujer automática  
 caminaba en la multitud,  
 huían los lagartos  
 esquivando pisotones,  
 huían las baldosas  
 a lo largo de las veredas.  
 Amaba el loco  
 su ilusión de espera.  
 La ida había llegado  
 y lo llamaba.  
 Andanza larga,  
 los viejos caminan despacio  
 para no llegar.  
 Sigue la rueda andando.  
 Hay un árbol  
 en el que sólo habita  
 un pájaro oscuro y triste  
 que canta con las alas caídas.

HES (Noche fría)

Noche fría  
 con la desesperación del metal carcomido por el óxido  
 voy a tu encuentro  
 en la soledad acompañada de los espacios cósmicos.  
 Como humano miro el universo  
 en la dimensión de nuestras figuras geométricas.  
 ¿Cuántos fuegos tendrán los lejanos soles  
 que llamamos estrellas?  
 Cuántos veranos e inviernos producirán...

Aquí,

como pequeño ser,  
 mirando la enormidad infinita del universo,  
 escapo,  
 cosmonauta sin nubes  
 ni nave:  
 de mi dolor de muelas,  
 del que quedó en la tortura,  
 de todas las autoridades que nos manejan,  
 algunas con el uniforme tan azul  
 como el cielo que esta noche estoy mirando.

HES (¿Volverán los dinosaurios?)

HES (El engranaje de la bronca)

El engranaje de la bronca empieza a dar vueltas,  
 espero tener con quién compartirla.  
 Quedarme medio cabrero  
 es mejor que quedarme cabrero del todo.  
 Si llegaran tres amigos  
 tendríamos un cuarto de bronca cada uno.  
 Si fuéramos diez  
 estaríamos con cero coma uno de bronca per cápita.  
 Con once estaría todo solucionado  
 porque buscaríamos a otros once  
 y nos desahogaríamos jugando al fútbol.

HES (Una hora de espera...)

Una hora de espera es poco  
 para un café porteño de esquina.  
 El hombre de la mesa de al lado  
 hace años que está,  
 pero yo que te espero a vos  
 hace una hora de toda la vida,  
 te veo cruzar la calle  
 Arco Iris que pone fin a la tormenta.

Al terminar, HES baja de la tarima.

Entra DLA, con una tercera silla, la pone sobre la tarima.

DLA (Por la lluvia...)

Por la lluvia la reconozco  
 y su manera de unir canciones  
 a la cara y el pelo de cada ausente.

Por el sol la distingo  
 y su sonrisa  
 cada vez que se menciona a un pibe.  
 Por el viento en que anda  
 no puedo confundirla...  
 O será que la conozco de memoria:  
 siempre miré lo que ella mira.

VF (Mi compañera)

Bella como la revolución  
 caminando desnuda por la pieza,  
 que en mis sueños  
 empezó a ser el mundo  
 aquella mañana  
 que demolimos sus cuatro paredes.

DLA (Casi infantil...)

Casi infantil, con música de arroz con leche,  
 me lleva a recorrer las casas de otra gente,  
 su último temor o un mate compartido,  
 para aprender a oír qué se dice en días como éstos.  
 La compañera sabe cómo se abre una puerta,  
 y una inmensa alegría  
 sale a levantar un barrio en ronda.

VF (Novelita)

Me había enamorado tanto de una mujer

VF (Imitación de Borges)

El amor de Akhenatón por Nefertite

#### 4. Secuencia de la máquina-almuerzo-colectivo

Vuelve HES trayendo una máquina de escribir portátil y un rollo de papel higiénico. Los coloca en una silla, visibles al público. DLA y VF se concentran en ese lugar. DLA despliega el rollo, yéndose a la otra punta de la tarima, mientras HES empieza a teclear en la máquina de escribir.

VF corta un pedazo del rollo de papel, HES para de escribir y VF lee, como locutor:

El pronóstico anticipa para hoy tiempo bueno, temperatura en leve ascenso. Mínima estimada para áreas urbanas, ocho grados; para áreas marginales, dos grados; para mercados a término, un octavo sobre Libor; para recitales vespertinos, cuatro líneas; y para su abuela, mis respetos.

La actual: veinticinco al sol; ciento dieciocho a la sombra en Devoto y Ezeiza. Sin sensación térmica.

Presión: treinta milibarios más [dicho de modo para que se oiga: treinta mil y varios más]

Vientos leves del Este y el Oeste, arreciando del Norte con un anticiclón moviendo masas de aire denso desde el Brasil.

El pronóstico suministrado, como siempre, por el Servicio...

HES, cortando, retoma el ruido de máquina de escribir, tecleando.

VF vuelve a cortar un trozo de papel y lee:

A partir de este momento, las emisoras pasan a integrar la Cadena Nacional.

Sigue un silencio de diez segundos.

HES retoma el ruido de máquina de escribir.

VF vuelve a cortar un trozo de papel higiénico, HES deja de escribir, y VF lee:

Medio kilo de pan  
medio kilo de yerba  
un paquete de fideos  
un litro de leche para el crío

HES y DLA dejan lo que están haciendo, se llevan la máquina de escribir y el papel higiénico y vuelven con una manzana y un sándwich, mientras sigue diciendo VF:

tres huevos  
treinta de mortadela  
treinta de queso  
un vino

VF corta la lectura, mira a DLA y le cuestiona que se vaya a comer el sándwich (*“Me toca a mí hoy...”*). HES interviene como componedor, se intercambian las cosas: VF, la manzana; HES, el sándwich, y DLA, un alfajor que le da VF.

Se sientan en las sillas, comen y conversan:

VF: Che, nos tendríamos que juntar para armar un recital. ¿Ustedes, cuándo pueden?

DLA: Yo no puedo el lunes.

VF: Yo no puedo el martes.

HES: Yo no puedo el miércoles.

DLA: Yo no puedo el jueves.

VF: Yo no puedo el viernes.

HES: Yo no puedo el fin de semana, eh.

VF: Entonces no nos juntamos.



DLA: Bueno, pero ¿a qué hora?

HES: A las siete.

Un breve silencio

HES: Yo querría leer Surreal

Empieza HES lectura de Surreal, a la que se suman, repitiendo el texto, VF y DLA:

HES (y en canon, VF y DLA) (Surreal I)

Salió del boliche con el sol que le salía por los ojos y la luna rajaba sus alpargatas.

Agarró su bicicleta, cuyo asiento estaba hecho con la cabeza de un perro grande.

Dio dos pedaleadas y se perdió por el interior de un charco de agua.

DLA: No, viejo, eso no hay que leerlo hoy... ¿Qué querés, desestabilizar? ¿Qué sos, el libanizador de la poesía, vos? Hay que leer algo dulce, que llame a la armonía, a la unión de las vivencias...

VF: Esto, yo tengo una vivencia...

VF (Es una vivencia)

[Estaba planteado seguir la improvisación así: DLA le pregunta a VF cómo se le ocurrió hacer una lectura robando espacio; VF contesta derivando la charla a que quería hacer un romance. DLA hace un comentario sobre Cervantes y cómo se hacía autobombo. HES, apartando su silla de los demás, y de cara al público en un aparte, anuncia: “*Próximamente, El Hogar Modelo, recital de Bardo Neón; cumple con el programa de Economía doméstica para los cursos de las escuelas públicas*”. DLA lee Los que no quieran más vino:

Los que no quieran más vino  
que ceben mate  
antes que el agua hierva  
y silben  
siseadita entre los dientes  
una vieja canción.

Los que haya perdido su aullido  
que acompañen  
batiendo palmas  
o lloriqueen en perruno  
como un cachorro dejado puerta afuera.

Los que no guarden rencor  
que se despabilen  
se dejen fotografiar  
como el cuadro campeón  
y la cabeza del verdugo mayor como pelota.

Pero por falta de tiempo, después de Es una vivencia, siguió así:]

VF: Che, Diego, nos tenemos que bajar acá.

VF y DLA se despiden de HES, apagan un velador y bajan de la tarima.

Queda HES solo, como pensando dice:

HES (Colectivo cinco de la mañana)

Al terminar, HES dice: “*No, mejor empecemos el recital con*”, apaga el velador que queda y lee en la oscuridad:

HES (La trapecista, leído en vivo)

Desparramó su cansancio sobre el penúltimo asiento.

Ella subió en la parada siguiente

ya no había donde sentarse

se balanceaba en el pasamano.

Todas las luces se apagaron

menos la del trapecio.

El maestro de ceremonias pidió al público que hiciera silencio.

La banda de música había dejado de tocar,

sólo se escuchaba el chirrido del trapecio al balancearse;

era la hora en que el payaso se ponía serio.

De golpe las luces se encendían

la banda tocaba

y el público aplaudía.

Como todavía no podía leer en el programa,

él le había puesto María Rosa

como la chica que trabajaba en la casa de café,

que a lo mejor, por la edad, le quedaba tan lejos

como la trapecista

cuando él era chico

y el mundo era más grande.

Ella dejó de balancearse en el pasamano

y bajó del colectivo,

él tuvo ganas de aplaudir,

pero no se encendieron más luces,

ni había banda de música.

Faltaba mucho para llegar,

había tiempo de cerrar los ojos

y buscar otros recuerdos.

Empieza música (nuevamente Karate, de Egberto Gismonti) mientras se encienden las luces de sala.

VF: Y para despedirnos, querríamos decir dos palabras:

Juan Gelman

## Anexo n° 3

## Plaquetas, recortes y volantes

## Plaqueta n°1

**hugo salerno**

CREO EN LA POESIA  
MINIRELIGION INDIVIDUAL DE BOLSILLO  
ANARQUICAMENTE INDIVIDUAL Y COLECTIVA  
CREO EN LA POESIA DEL CLAVITO Y EL CLIP  
TIRADO SOBRE LA VEREDA.

PARA SER POETA ES PRECISO SABER USAR  
LA VENTANILLA DEL COLECTIVO  
DISTINGUIR UN MANIQUI RECOSTADO EN UN  
ARBOL  
VER EN EL VENDEADOR DE PAJAROS  
UN CARCELERO AMBULANTE  
ENCONTRAR UN ORGANITO EN 1979  
LA CLAVE DE SOL EN UNA CASCARA DE  
NARANJA

PARA HACER UN POEMA MUCHAS VECES HACE  
FALTA  
QUE AL ESTAR ARRIBA EN EL SUBI-BAJA  
LA OTRA PERSONA SE SALGA SIN AVISARNOS.



**diego arguindegui**


VERSO PERDIDO EN  
VEINTICINCO DE  
MAYO ES QUINA  
ROMERO SE BUSCA



El Hombre Nuclear  
la Mujer Maravilla  
Batman y Robin  
y Superman

**C E C A**

arrojándose  
a través de la ventana  
de un vigésimo piso  
suicidándose  
porque la humedad  
o no se sabe quién  
los borró  
de la pared de su pieza  
el recuadro de la historieta



**vicente forciniti**

Se me perdió  
entre el borde del asiento  
y el cordón de la vereda,  
silbando un bache por el Doque.  
"¡Verso a la zanja!"  
creo que gritó un señor que iba dormido  
pero ni Homero desde su cortada  
le pudo tirar un cable.  
Apenas si salpicó dos gotas en mi oreja  
y se fue al fondo...  
Se habrá ahogado, casi seguro,  
en el ácido del taller de la mitad de  
cuadra.

Si no es así  
y usted lo encuentra,  
oye como dos notas sobre el charco,  
llévaselas,  
cantándolas bajito,  
quizá valgan la pena,  
y por lo menos  
así tendré pagada la desgracia  
de tener que armar versos silbando  
baches  
sobre un colectivo, camino del trabajo.

**IDA DE LA MORA**

mandos  
de las historias  
cosas  
de las cosas  
en el cajón de mi escritorio  
de manzana verde  
a galopar  
jarro de café  
historia del día

tanos  
men junto a la fuente  
Avenida de Mayo  
mellos  
patio de Granada en el siglo IV

venido  
bir sus colores

vida  
viaje por la luz  
hombrecitos marginados

el hombre hiede  
su herida

mi lengua  
brar el rescate  
desterrado

**toria sus**



**luis barroso**

**idas y venidas**

Lo he visto al amor deshojarse  
como un árbol a la hora del otoño y  
lo he visto ponerse otra vez verde hoja  
por hoja  
o sea lo he visto foliarse y desfoliarse  
pero nunca lo vi caerse  
derrumbarse decir no puedo más bajar la  
guardia  
y eso significa no solamente que te amo  
o crezco en vos  
pese a todo sino también  
que la vida se mueve se sacude palpita  
resplandece  
en sus niños nadie pueda pararla o sea  
el pueblo  
mueve sus lentos pies tropieza pero  
avanza

**avanza**

**e.d.melgar**



**bar do neón**



**PRESENTA**



## Plaqueta n° 2

**ALEJANDRA****URRURROZ**

"Del agua estancada espera veneno"

William Blake

Aquí estamos  
 todos juntos  
 sentados a la mesa  
 Aquí estamos  
 con el sudor de la abeja todos juntos  
 Aquí estamos  
 mirando nuestra carne miserable  
 ..calcinados  
 arrojando al gran postrero por nuestro rito vomitante  
 Aquí estamos  
 con la estufa quemándonos la sombra quemándonos el alma  
 ..pudorosos  
 escondiendo los mocos debajo de la silla  
 ..bendecidos  
 Aquí estamos  
 todos juntos saboreando el vino de nuestra vanidad  
 ...serrados  
 confundidos  
 ¡potrecitos!

palmeándonos las espaldas con un pullo en la barriga  
 Aquí estamos  
 todos juntos aferrados  
 rotos  
 satisfechos!

Hay una vela que decae en nuestros rostros  
 hay un mono que llora y llora en el mapa geológico  
 hay un mientras

aquí estamos  
 todos juntos ignorantes  
 con la muerte y el amor tirándonos los pelos

hay un suicida que ríe y ríe con sus huesos cubiertos por tres diarios  
 mirado allí en la esquina  
 y ría  
 ría  
 hasta partir la gran manzana original;  
 renándose al pecado

Aquí estamos  
 todos juntos  
 sentados a la mesa.

**vicente  
FORCINITI**

A través de la ventana de la celda  
 arrojó Horacio su semen,  
 que Don Quijote recoge y acuna llorando,  
 mientras un guardia lo muele a palos  
 y balas perforan el yelmo de Mambrino.

Y va bocinante por esos cielos  
 antes que el amor se seque en el mundo,  
 pensando que es Pegaso.

celda  
 llorando,  
 a palos  
 Mambrino.

es  
 el mundo,

**hugo  
SALERNO**

Ojos gitanos iluminan el café  
 Voces andaluzas resuenan  
 chocan  
 y hablan cantando

El pelo de las morenas  
 es oscuro como sus ojos  
 oscuro como el café  
 que hay en mi posillo

Bebo en pequeños sorbos  
 ojos andaluces

**eduardo  
MELGAR**

Me pregunto si aquí estuvo el poeta.  
 Si estubo coloreando las moléculas del  
 aire  
 volviendo antiguas las bocanadas  
 de las nubes que contiene este cuadrado  
 planetario

Y nosotros aquí, montones de huesos,  
 y nervios, sudores vivos,  
 suelas gastándose  
 solapas respirando;

añoramos la palabra,  
 nos abrazamos con las miradas  
 ¡somos de este planeta!  
 ¡estamos vivos!

y buscando amores y nostalgias.  
 Sí, el poeta estuvo aquí,  
 y dijo su palabra;

Nosotros  
 heredamos su sonido.

**diego  
ARGUINDEGU**

Vida de insectos, dicen los profetas  
 del Ochenta.

Que jamás un pulgón verde se rebeló  
 con éxito contra la hormiga que lo  
 ordeña

(que hasta le hace un favor, dicen)  
 y el gusano nacido en la naranja siempre  
 supo que el mundo era redondo

que la cigarra siempre murió de frío en  
 el invierno, dicen,

y el escarabajo siempre hizo rodar bolas  
 de mierda para que sus crías comiesen

Invertebradas vidas de insecto, dicen,  
 y quizá tengan razón

quizá sea sean iluminados:  
 como aquellos sus congéneres

dando vueltas y vueltas  
 hasta morir quemados por la lámpara  
 de cien bujías

**gustavo KOFMAN**

\* Despreocúpate, oh ateo:  
 también el cielo se sostiene  
 desde abajo.

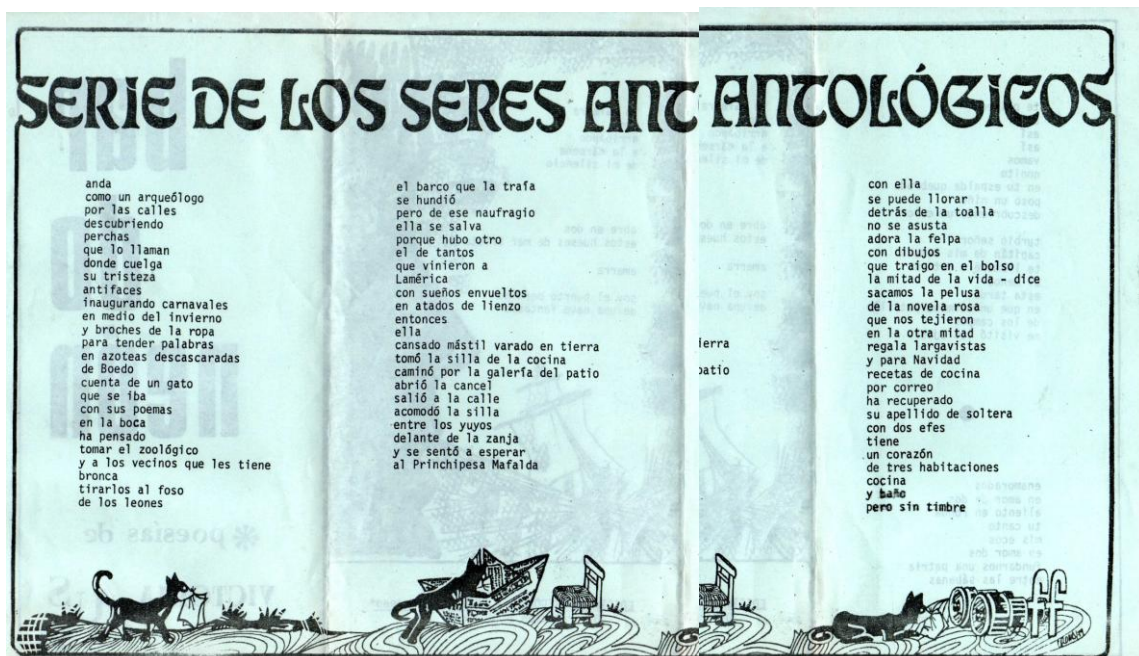
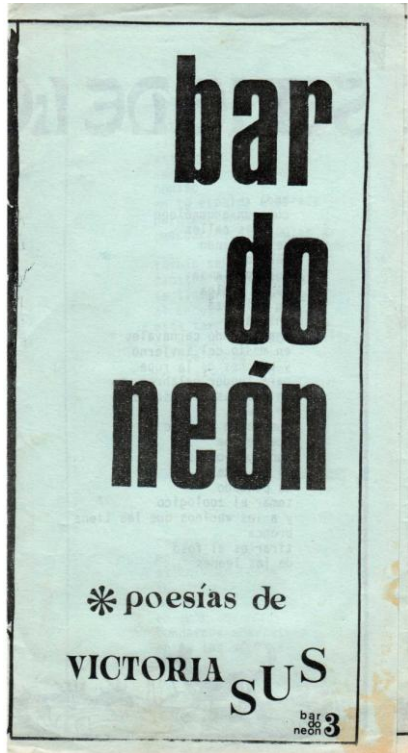
\* Despreocúpate, oh Agustín:  
 nunca falta un pie asesino  
 sobre el largo caminito de las hormigas.

**BARDONEON****2**

Soy el fondo sin plantar  
 de una casa  
 la ventana del altillo  
 la borra de un café  
 cáscara de fruta  
 lo inservible  
 importante  
 lo esencial de lo desechable  
 lo pequeño que abriga  
 ese pedacito de vida  
 que va inventando cauces  
 este tic-tac  
 descompuesto  
 que te quiere.

**victoria  
SUZ**

## Plaqueta n° 3



## Plaqueta n° 4

★ ...Para hacer un poema muchas veces hace falta que al estar arriba en el subi-baja  
la otra persona se salga sin avisarnos.★

<p style="text-align: center;"><b>Forciniti</b></p> <p style="text-align: center;"><u>CONCIERTO EN CLAVE DE SOL</u></p> <p style="text-align: center;">a Gerardo Fornés</p> <p>Paul Klee tomó una tela como no había tela tomó un cartón como no había cartón tomó un papel como no había papel ni lápiz ni pincel ni carbonilla ni nada, imaginó: (En la trinchera en la que se encontraba vestido de soldado) que tocaba la flauta. Estaba en pleno concierto cuando vio a un pez amarillo, a través de las aguas transparentes de un lago, que no respetaba las leyes de la perepec- tiva; y mientras Paul Klee pintaba la escena en su imaginación un soldado enemigo que estaba tocando la guitarra en su imaginación también, a la orden del APUNTON FUBOO trataron de matarse.</p>	<p style="text-align: center;"><u>ANATOMIA EN CIRCUITO CERRADO</u></p> <p>Desde un botín mube mi cuerpo Se va metiendo en una manga del pantalón atraviesa un calzoncillo y una camiseta y vuelve por la otra manga del pantalón terminando en otro botín.</p> <p style="text-align: center;"><b>Salerno</b></p> <p style="text-align: center;"><u>LA COCINA EN INVIERNO</u></p> <p>La cocina en invierno los vidrios empañados por el vapor de las ollas tus manos sacando las medias de tus piernas yo con una soga al cuello y las manos atadas a la espalda pibeadolescentehombre atado encarcelado manco de no acariciar tu cuerpo pero sin ser ciego lo veo y se me vuelve a reflejar en la pantalla de los recuerdos sobre uno de tus muslos hay un bache de una vieja vacuna y el accidente de la motocicleta te dejó una línea que puede ser mi vida a través de tus piernas.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Urroz</b></p> <p style="text-align: center;"><u>PROPIEDADES</u></p> <p>...entonces dijo: "tenemos que sacar la basura afuera" y la mujer lo corrigió: "afuera no se dice, está mal" y el hombre se quedó pensando y pensó Una vez afuera con la bolsa de basura la t</p> <p>siguió pensando si estaba tan pero tan equivocado al decir "afuera". Afuera los perros y otros animales dejaron el afuera todo desparramado y carcomido afuera ellos buscaban algo. Adentro de su casa el hombre seguía pensando si estaba tan pero tan equivocado adentro muevamente se estaba llenando otra bolsita de basura y él pensaba. Todavía sigue pensando. Qué lástima.</p>
---	--	--

1980 **B** UENOS AIRES

**A**

DIEGO L. A **R** GUINDEGUY

VICENTE F **D** RCINITI

HUGO E. SAL **O** RNO

ALEJA **N** DRA L. URROZ

\*  
\*  
\*

"Hay un cable que, dicen, es el hilo  
conductor de la poesía, con chisporro-  
teos a veces coloridos y otras, tantas,  
dolorosos..."

\*

**4**

## Plaqueta n° 5

**HUGO E. SALERNO**

**Para ser porteño**

de los de antes

hace falta tener

voz de faso negro

haber estado enfermo

de viruela

para que lo llamen

"el tigre"

amasijar a uno

aunque sea el perro

tener tuberculosis

para morir como poeta

El tiempo

la lluvia

el barro

la Cina-cina movida por el viento

la lluvia

dos ojos de mujer

y una gallina muerta

Un témpano en un mar de ginebra

y una mosca explorando la mesa

El tiempo

la bronca

y la espera en una estación de otro tiempo

a la que vengo solo

solamente para demostrar que soy grande

Me congelo y cada tanto me descongelo y vuelvo

y al volverme me adhiero a la generación que precede a la mía

hasta que maduren y después me adhiero a la que sigue

La laguna de Monte es la fuente de juvenicia

creo


Miento! Automiento! asquerosamente

Retiro, autoexilio, raje.

Yo vengo a caminar entre espectros

Cuando pregunto por alguien

me contestan por el hijo de ese alguien



---

**TARJETA POSTAL DESDE EL LIMBO**

Quizá podría decirse que es

algo así como

vivir en medio de una

gran nube de algodón.

Aunque la frase está ya muy gastada.

Se podría decir entonces,

quizás,

que es más bien como

vivir en una casa con patio al fondo

y medianera

y la televisión charlando con tu vieja

y la radio charlando con tu viejo

y tu hermana cantando en el baño

y vos tirado en la cama

leyendo el diario siempre el mismo

en el que solamente las historietas

dan la idea del paso del tiempo.

Aunque quién sabe

mejor sería decir que es

algo así como

oír la radio todo un domingo

o ver televisión toda una noche

o esperar una llamada por teléfono

durante veinticuatro horas

y leer todos los diarios

y cantar en todos los baños

mientras afuera truena y llueve

y para y vuelve a tronar

y vuelve a llover.

No, no, tampoco.

Más exactamente podría ser

como estar a cuatro días más o menos

de un acontecimiento imprevisto

como que quiebre un banco

o te echen del trabajo

o te vuelvan a citar a la colimba

o cierren un hospital...

No.

Lo mejor va a ser decir

que es como estar

en medio de una gran nube de algodón

pese a lo gastado de la frase.

Entonces,

cuánto algodón se puede aspirar

antes que los bronquios se asfixien

o estallen?

**Diego Luis ARGUINDEGUY**



## NOTICIAS DE ESTAMBUL

Vicente **FORCINITI**

In memoriam Nazim Hikmet

Entre perfumes exóticos  
y rajás, rodeados,  
en sus grandes palacios de mármoles,  
por odaliscas que ocultan su rostro  
detrás de un tul de delicada trasparencia  
más sugestivo que la pálida luna,  
entre las palmeras.

Cualquiera de nosotros, digo,  
creía ver el paraíso  
en todo aquello

Entre alfombras voladoras  
tejidas hebra por hebra por manos de fina  
plata  
con cuentos de las mil y una noches,  
en el país de los grandes rubies  
y del ABRETE SESAMO

Cualquiera de nosotros, digo,  
creía ver el paraíso en todo aquello.

Entre torres petroleras  
clavadas en el desierto

que alimentan Cadillacas lejanas  
por los caminos de América  
¡Con lo que vale la nafta hoy día!  
el pan debe empachar a los niños,  
tanto como a los camellos  
sin necesidad de frotar la lámpara de Aladino

¿verdad, genio?

Cualquiera de nosotros, digo,  
creía ver el paraíso  
en todo aquello

y un HOMERE, entre millones,  
tuvo cuatro metros cuadrados de universo  
donde poner el alma y las galaxias,  
un mendrugo, apenas una manchita en la  
sombra, el sol.

y un HOMERE, entre millones,  
pasó parte de su vida en presidio,  
HABIA ESCRITO: "CASA DE MADERA EN ESTAMBUL"

No es cuestión de partidismo.  
Uno elige: la vida  
o una hermosa tonta postal.



ALEJANDRA URROZ VICENTE FORCINITI

HUGO E SALERNO DIEGO ARGUINDEGUY

Vuelvo ammmplia de biografía porque  
me he internado en el intestino de un ami-  
go porque  
me he empotrado en su Vergüenza!  
Sí, ammmplia de células eufóricas que rien  
y rien y aquí el llanto. Aquí nosotros.  
Vuelvo sin matriz por  
tus manos de manos haciendo huelga en la  
empresa por  
mi vagina caldeando a tu lado  
Esposa  
Vuelvo engendrando niños porque  
tus ojos no tienen tumba  
Madre  
Vuelvo del homo sapiens luciendo su esplén-  
dido cráneo  
de un analgésico en su bolsillo para tomar-  
lo a hurtadillas  
y un clavo y un martillo  
y una alianza (ni de oro ni de plata)  
en el dedo izquierdo vuelvo

Vuelvo sin nombre ni apellido  
sin vestidos ni zapatos  
sólo con la lengua de mis huesos  
y la garganta de tu carne  
Compañera

#### Aporreo del olvido.

Volveré a mis versos  
cuando ni siquiera me quede la metáfora  
cuando ya ni el verbo  
Volveré  
cuando tu carne lo dicte  
lo acuse  
y me margine  
ocurrirá el olvido  
eternamente  
en una velada de carneros  
lo sé muy bien  
y estoy de acuerdo.

A.U.

\*

Un verso  
manchado  
de lujuria  
es  
como una fuente  
sin agua

A.U.

## ALEJANDRA

## URROZ

"Si repartiase todos mis bienes para dar de comer a los  
pobres, y si entregase mi cuerpo para ser quemado, y  
no tengo amor, de nada sirve." San Pablo.

#### VUELVO

Vuelvo con metáforas rotas  
sin lira y  
mucho antes  
sin el mono

Muerte  
de rostros corrompidos  
del delirio de la olla  
con niñas, viejas, prostitutas repartiendo  
panes

sin Cristos  
sin cadenas  
sin María inmaculada vuelvo

Vuelvo con bestias doloridas  
fornicando entre la sangre  
postulantes al amor

Amante  
Vuelvo sin perdón sin venganza sin héroes  
sin la luz perpetua de los genios  
Hermana

Vuelvo sin cosmos  
apenitas con esta frente arrugada  
obstinándose en su lomo que quebranta y se  
quebranta

Vida  
Con una paloma negra  
sin la hojita de laurel  
y ni antes ni después (sin cumpleaños)  
tremenda para amarte  
Vida  
sin sacrificios ni asceta ni mártir  
ni plomo en mis juanetes  
Hija



haber sido atendido  
en el Dispensario An-  
tivenéreo

enfermedad de hombres

que se plante la mina  
para justificar el  
tango

querer a la vieja  
como el muchachito  
de Tebas.



MES.

Espectros de casas

de campos

de antepasados y excontemporáneos

Formas que se empequeñecen en avances de formas nuevas

Fantasmas verdes de cina-cina

óxido

y musgo

pisos que se hunden

carnes que se pudren

calaveras que sonríen

Todo un campo turbio de llovizna

Sauce llorón de lluvia

Oscuros fantasmas sombras

Gritos de arreo

mujidos de sombra

Cencerro sonando en tropilla invisible

Charcos espejo de oscuro por oscuro

Pava chirriante

farol colgante

Ruido de frito

pasteles

chicharrones

Galopes ahogados en ruido de motores

Ni: "¡Adiós, don Fulano!"

ni: "¡Adiós, don Mengano!"

Lluvia

agua que corre

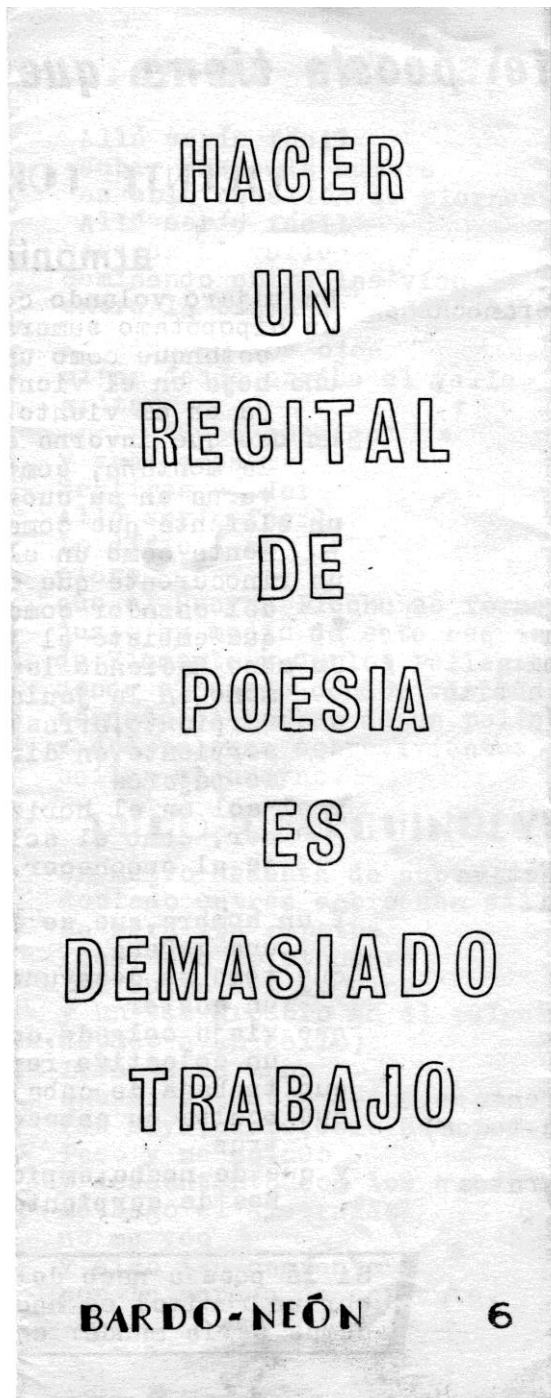
almanaque que se destinta

Aquí en una mesa frente a la estación

y allá a mis espaldas

el ruido asqueroso de un televisor.

## Plaqueta n° 6



## PARA HACER

**1:** Hay que sacarle la a-fonía a un grupo de personas (no menos de tres) y ponerlas a meditar, pedir especiales de bondio-la, discutir, tomar vino y café durante una quincena, para que, en los últimos dos días, decidan qué hacer desde un escenario.

**2:** Convencer a no menos de tres guitarristas que NO se les va a pedir que toquen un par de temitas para despertar al público cada tanto.

**3:** Conseguir lugar, tratando de que la fecha no coincida con un partido de la Selección.

**4:** Hacer entender (a los dueños de casa e a tutti quanti) que BARDO NEON no es un "bandoneón canyengue", y que no se trata de un espectáculo de tango (ni tampoco de tango, aunque quíer sabe).

## UN RECITAL:

**5:** Trabajar y trebejear con sogas, palos, papeles y otros cachivaches durante una semana (o convencer a un pariente que lo haga), repitiendo a razón de cada tres minutos: "Sí va a ser un recital poético; no estamos locos, ya vas a ver para qué sirve tanta "parafernalia", etc.

**6:** Leer, leer, leer, con voz suave, a los gritos, haciendo o no piruetas, y volver a leer.

**7:** Armar un volante, plaqueta, suelto, o cómo se llame y repartirlo (para cuando Ud. lea esto, habrá un poeta más que se ha quedado chicato).

**8:** Lograr que el público colme la sala y sea puntual (en eso estamos...)

**9:** Cargar con un montón de bultos y llegar al sitio a tiempo.

**10** Y para colmo de todos estos males y esfuerzos:

# en un recital de poesía tiene que haber (además) poesía (uff!!!)

Id sería fácil  
bir hasta la cumbre  
solo cuestión de piernas.  
Id sería fácil  
decer el valle  
inando entre las vías  
re la bruma de mañana de verano  
edrase los ojos  
ar desde arriba el valle  
tar

"Sube conmigo"

as cosas.  
tirse cóndor.  
f sería fácil.  
difícil es  
o  
el Huayna Picchu se forme  
o en medio de esta esquina  
'iamonte y Carlos Pellegrini  
le el único cóndor visible habita  
lado al hombro de un policía  
as palomas sobrevivientes  
tan un huayno.

## IEGO L. ARGUINDEGUY

netro sesenta de subte-colectivo  
lado entres sobre una silla  
mira los zapatos  
arenta no estándar  
culpa del empeine  
a tic grosero en el pulgar  
ido a un callo)  
ante la mano  
mide cuatro dedos en su frente  
suyo, claro, como nos pasa a todos)  
o y me saludo  
ascontento con los autorretratos  
ago el distraído  
ne veo  
lgo tan componte  
la vereda de enfrente.

## VICENTE FORCINITI

### armonía

Un pájaro volando como un pájaro  
un hipopótamo sumergiéndose en el  
estanque como un hipopótamo  
una hoja en el viento como una ho-  
ja en el viento  
un oso que inverna en su cueva en  
la montaña, como un oso que in-  
verna en su cueva en la montaña  
un elefante que come y camina lento-  
mente como un elefante  
un rinoceronte que embiste el jeep  
del cazador como un rinoceronte  
que embiste el jeep del cazador.  
Un mono haciendo las piruetas de un  
mono en la jaula de un mono  
una serpiente,arrastrándose como una  
serpiente, en dirección a un nido  
de pájaros  
y el sol en el horizonte al anoche-  
cer, como el sol en el horizon-  
te al anochecer.

Y un hombre, que se despierta pájaro  
una mañana  
que toma su desayuno velozmente como  
un castor  
que viaja colgado, como un mono, de  
un colectivo repleto  
que trabaja de caballo de carga  
que oculta su cabeza como un aves-  
truz  
y que de noche, empieza a tener sue-  
ños de serpiente.

Despacio

lento  
Círculo de cristal  
ender sin llevar  
más peso que el

umentar el sol  
quemar lo seco  
ender  
seguir

seguir  
Colores que aparecen cerrando lo  
oj

Volver  
mirar el tiempo que no ve  
Resoñar el tiempo olvidado  
Sacar los colores afuera  
Vomitara un arcoiris

## HUGO E. SALERNO

Espera sentado en el café  
mirando cada tanto por la ventana  
el pocillo es la urna funeraria  
de un pucho quebrado  
Espera  
le pega una ojeada al diario ultralei  
pide otro café  
Espera  
ya no mira por la ventana  
ya no relea el diario  
Espera  
Entró al café con el primer pantalón  
y ya hace diez años que se jubiló  
Espera

"Si la poesía nace de la necesidad de amarnos, entonces ha-  
cer un recital es hacer el amor en la poesía, algo así. Lo  
demás sería mandar cartas diciendo "te quiero". BARDON-NEON

Ediciones  
BARDON-NEON  
Año 1989. Diagr. Cham

-sí-

un recital es  
demasiado  
trabajo

**BARDO  
-NEÓN**

presenta:

**RECITAL 13**

sábado  
**22 de noviembre, en:**

BIBLIOTECA POPULAR  
JOSE INGENIEROS


Juan Ramírez de Velazco 958  
Capital

INICIO: 20.00 HS.  
FINALIZACION: (¿DE QUE?)

ENTRADA: LIBRE  
SALIDA: QUIEN SABE



## Plaqueta n° 7



(LA BALADA DE LOS AHORCADOS)

**TEXTOS:** François Villón, Hugo Enrique Salerno, Vicente Foreniti, Angel Fichera, Diego Luis Argüindeguy.

**MUSICA:** Moqueau d'Arms, Guillaume d'Amiens, Alfonso el Sabio, Francisco Landini, Jacques Moderne, Diego Ortiz, Anónimos franceses y españoles del siglo XV, John Lennon, Tango.

**INTERPRETES:** Conjunto Pro-Música de Rosario, The Beatles, Tango, Angel Fichera, Bardo-Neón, Los tres ahogados.


**IDEA GUION Y MONTAJE:** Bardo-Neón.

Agradecemos la colaboración de Omar Cao y Charito.

Re.As. - Ediciones Bardo - Neón N° 7 - Diagramación: Chimango. Composición: de Armas y asoc. Ilustraciones tomadas de la primera edición de las poesías de François Villón (Pierre Levet, París 1489 - Biblioteca Nacional, París)

BARDO - NEÓN

Presenta:



LA BALADA DE LOS AHORCADOS (opus 14)

Recital en un movimiento para Villón y coro

Biblioteca Popular José Ingenieros  
J. Ramírez de Velasco 958  
Capital

Sábado 4 de abril de 1981 - hora 20

Le rôteau que fist ledit  
Zellion quât il fut iugé.

**EPITAFIO VILLON**  
(La Balada de los Ahogados)

- Hermanos hombres que después nuestro viviréis,  
- No tengáis los corazones duros contra nosotros,  
- Ya que si piedad de nosotros pobres tenéis,  
- Dios la tendrá más pronto de vosotros.  
- Nos véis aquí colgados, cinco, seis,  
- La carne que demasado hemos nutrido,  
- Hace tiempo que está devorada y podrida.  
- Y nosotros, huesos, nos volvemos ceniza y polvo.  
- De nuestro mal que ninguno se ría;  
- ¡pero rogad a Dios que nos abuelva a todos!

- Si hermanos os llamamos, de ello no debéis  
- tener desdén: aunque ejecutados hayamos sido  
- por justicia; en todo caso, vosotros sabéis  
- que no todos los hombres gozan de buen juicio;  
- Excusadnos, ya que estamos muertos,  
- ante el bûo de la Virgen María,  
- Que su gracia no se extinga para nosotros,  
- Y nos preserve del rayo infernal.  
- Estamos muertos, que nadie moleste,  
- ¡Pero rogad a Dios que nos abuelva a todos!

- La lluvia nos ha depurado y lavado,  
- Y el sol desecado y ennegrecido;  
- Urresas, cuervos, nos han cavado los ojos,  
- Y arrancado la barba y las cejas,  
- Jamás en momento alguno nos hemos sentado;  
- Hacía aquí y allá según el viento varia,  
- A su gusto sin cesar nos mece,  
- Más picoteados por lo pájaros que el sorgo.  
- No estáis pues de nuestra cofradía;  
- ¡Pero rogad a Dios que nos abuelva a todos!


- Príncipe Jesús que reina sobre todos,  
- Cuidad que el infierno no se apodere de nosotros:  
- En él nada tenemos que hacer ni que salir.  
- Hombres, así se acabaron las burlas;  
- ¡Pero rogad a Dios que nos abuelva a todos!

**SALERNO**

**SUICIDIO**

Si vivo  
me muero en cualquier momento,  
si distulmo el miedo  
me aplasta el silencio,  
escapar  
me llevaría tanto tiempo  
como quedarme quieto.  
Y al final decido  
el suicidio  
de un beso.  
una contracción, gemidos,  
un balazo de miradas,  
un choque violento  
de mi cuerpo,  
desvanecido  
en la furia, en la calma  
y morir,  
polvo y viejo,  
como un prócer,  
en el exilio de tu cama.

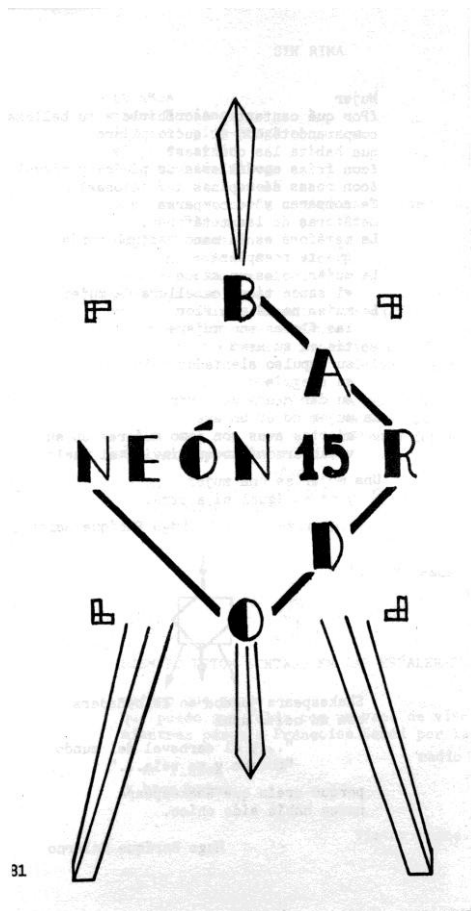
Angel Fichera



Príncipe, conozco en suma todo.  
Conozco colorados y pálidos,  
conozco la muerte que todo consume,  
conozco todo, menos a mí mismo.

Yo soy Francois, aunque me pese  
nacido en París, cerca de Pontoise;  
y de una soga de dos metros  
sabrâ mi cuello lo que mi culo pesa

## Plaqueta n° 8



A mil años vista

Hablabasé por ese entonces  
de "golpes soberanos que partiesen..."  
de "amores a otra cosa que no fuera..."  
retóricas diversas,  
y chistes cuyos sentidos  
resultan hoy dudosos.  
Pero también se callaba.  
Y por ese silencio  
podemos afirmar  
que eran humanos.

Diego Luis Arguindeguy



No había horizonte  
y el hombre pintó un horizonte  
hacia el cual se puso a caminar  
una bella mañana lluviosa  
mientras, el pájaro matinal  
refugiado, no cantaba en una rama.  
El hombre, al verlo, lo despertó de un  
chiflido  
y con un guiño de ojo  
le hizo comprender  
que cumpliera con su parte del pacto  
aunque sea de noche  
aunque no haya pájaro  
ni otro hombre  
que el que está pintando: un horizonte  
mientras, comienza a silbar.

Vicente Forciniti

Ediciones Bardo-Neón N°8

Diagramación: Chimango Buenos Aires. Agosto 1981



## SIN RIMA

19 años  
 tiene Mariana  
 juega al ping-pong  
 viaja en avión  
 también navega  
 en bote a vela  
 mora en un caserón con vista al mar  
 y de vez en cuando  
 según la ocasión  
 tira una moneda al cielo  
 para ver cómo es el mundo  
 pero las dos caras riman  
 no se le ocurre inventar una canción  
 (para eso los que cantan)  
 Cuando el reloj le indica que debe  
 dejar de ser  
 todo lo anterior  
 tomar el colectivo e ir al trabajo  
 -en una fábrica de  
 sábanas donde  
 hace horas extras-  
 fuma  
 e intuye que lo único que le queda  
 es enamorarse  
 como en la televisión.

Víctor Pesce



SIEMPRE ESTOY SENTADO EN LAS ESCALERAS

quiero que sepas  
 que puedo ser feliz con un vaso de vino  
 mientras pasan a Françoise Sardi por la  
 radio  
 y no llueve  
 y hace calor.

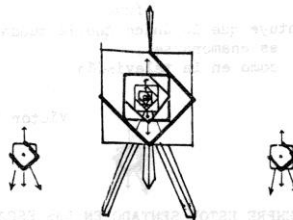
Víctor Pesce.

Tenía en el mantel dibujada una tetera  
 así no se olvidaba de tomar el té a las  
 cuatro  
 Tenía una manzana pintada en la frutera,  
 recordándole la hora de ir al mercado.

Tenía en el trabajo un horario de oficina,  
 así no se olvidaba de estar presente.  
 Tenía en la cartera la foto de la cédula,  
 para recordar el momento de maquillarse.

Por obvias razones de buen gusto,  
 jamás pegó una foto pornográfica en su pieza.  
 Y así fue que murió de mala memoria,  
 un invierno. Estas palabras  
 han de ser sin duda  
 su recuerdo más obscuro.

Diego Luis Arguindeguy



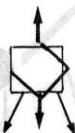
"Quod licet..."

Mala suerte  
 la del sapo  
 pensaba un buey al aplastarlo  
 en su camino al matadero,  
 mientras Zeus se reía de los cuatro  
 desde las ruinas del Olimpo.

Diego Luis Arguindeguy

Mujer  
 ¿Por qué cantarte, escribirle a tu belleza  
 comparandote con el sucio pájaro  
 que habita las cornisas?  
 ¿con frías cordilleras de piedra y nieve?  
 ¿con rosas de espinas infecciosas?  
 Te comparan y te comparan  
 metáforas de las metáforas.  
 La metáfora es la mano masturbatoria  
 que te reemplaza  
 La mujer no es un sauce  
 el sauce tiene cabellera de mujer  
 La mujer no es una flor  
 las flores son mujeres  
 tienen su sexo  
 su impulso alentador a la vida  
 su alegría  
 su dar ganas de vivir  
 La mujer no es un ave  
 ciertas aves son como mujeres en su  
 vuelo armonioso que invita al vuelo  
 Una mujer es una mujer  
 y no es igual ni a otra.

Hugo Enrique Salerno



Shakespeare jugaba en la bañadera  
 con un osito azul

"...y el carnaval del mundo  
 gozaba y se reía..."

porque creía que Shakespeare  
 nunca había sido chico.

Hugo Enrique Salerno

**Plaqueta n° 9**

**BARDO NEÓN**

**POEMA PARA LEER SIN RED**

No se sabe cómo fue  
que en su cuarto  
metió un dragón Mariel,  
pues apenas si cabía  
la cama en que dormía.

Sucedió que el amor  
pudo más que el espacio exterior.

En tanto que la policía  
vigilaba por las plazas  
esperando encontrarlos  
abrazaditos, para apalearlos

Y tanto se habló del dragón  
que si era verde, amarillo o marrón  
que en lo único en que concordaban  
era en que el dragón estaba.

No se sabe cómo fue  
que a su cuarto  
no volvió Mariel  
¿No se sabe cómo fue?

**Ediciones Bardo Neón Nro. 9.**  
Diagramación: Chimango. Vileta Editorial Codex,  
Buenos Aires, Argentina. Abril-Mayo 1984.

**FUNDART** **Corriente**

**Poemas para leer sin red**

Texto: Hugo Enrique Salerno, Vicente Forciniti, Diego Luis Arguindeguay, Empíricos Negrufia y Anónimo.

Audiointermedios: Stella María Fusá, Chimango, Robos y Hurtos.

Iluminación, sonido, asistencia técnica y mate: Salvador Vinci.

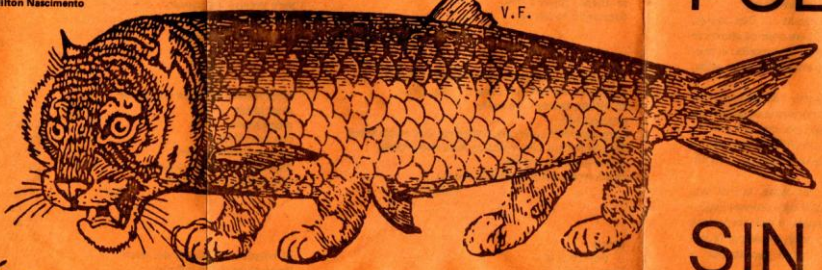
Música: Egberto Gismondi, Milton Nascimento

Ruidos de sala: El público.

Montaje: Bardo Neón.

Agradecemos a: Leo, Marina, Marcela, Gustavo, Espartaco, Alicia, Julián, El Negro, La Morena de la Suerte y a todos los que ayudan a cortar las redes.

V.F.



**Punto de mira al río: allá a tres cuadras,**  
tras el portero de la playa de manolobau,  
los pájones oxidados;  
unos árboles legando a la arena,  
jugándose un monicordio al ojo;  
cinco edificios,  
y detrás, las antenas y las grúas,  
y la franja entre gris y amarillada.  
Esa cinta es el río que nos queda.

Se lo podría cruzar, encontrando  
matones parecidos de bajo la voz,  
la misma canción por otras calles  
y los mismos nombres con distinto apellido,  
como el lago  
o tu cuerpo  
sin rotular en ninguna mongue.

Si la línea tanto maldito,  
digamos que más que cuerpo en río,  
para cruzarlo a nadar, a contramano  
equivocando balcones y juncas.

Tu cuerpo, banco del bichero menudo  
y de una cruz-escapitaje encina,  
sin nombre.

Una bandada de pájaros, Ana,  
se orienta ahora al río,  
formando tu inicial.

**D.L.A.**

Casi infantil, con música de amor con leche,  
me lleva a recorrer las casas de otra gente,  
su último tenor o un mate  
compartido,  
para aprender a oír qué se dice en días como faiso.

La computadora sabe cómo se abre una puerta,  
y una inmensa alegría  
sale a levantar un barrio en ronda.

**D.L.A.**

Banco  
doy vueltas  
hago piruetas  
te muestro mis objetos de arqueología portátil  
trabajo de payaso  
y trato de hacer todo lo posible  
para que no se hunda la arena.

**H.E.S.**

Algunas cosas vagas y vagas: Colocación de la Red, La Trapesia,  
Rutina, Pasa, No pasa nada, Punto de mira, Mariel, Bono, Anticipo  
3. La noticia más pequeña de un diario, Carta, Una mano, Noche fría,  
Valemos los dimensiones, Anticipo, Una hora de espera, Que cuatro  
pasa, Ronda, Cuentos a la computadora, Karate, Otro d'agua, Rodeo de  
espacio, Tronco, Pasa, Aplausos (esperamos).

(El programa que se trata a  
sentido sin generalizar -  
Hablando otros salis, si  
presumiblemente no se hace  
responsable de los accidentes  
que pueda provocar el uso  
de sala).

**Poemas para leer sin red**

**Bardo Neón.**

**MI COMPAÑERA**

Baila como la revolución  
caminando desnuda por la plaza,  
que en mis sueños  
empezó a sur el mundo  
aquella mañana  
que demolimos sus cuatro paredes.

**V.F.**

Quiero irme no sé adónde  
pero escucho de viajes  
del mar  
que me gusta ver y no tocar  
Siento acercarse la lluvia  
que me motiva  
El mate  
Mime por la ventana  
Escribir su nombre con el índice  
en el vidrio empañado  
La máquina de escribir  
con la escarpela anarquista  
de su cinta  
pequeño planito  
para el poema

**H.E.S.**

El volador de puñales del circo  
lanzó su cuchillo infinito  
atravesó la madera y la lona  
la ciudad y el campo  
atravesó el planeta  
y lo fundió en el sol

**H.E.S.**

Hombrecito mirando un bonai  
asombrado  
maravillado  
con sus ojos  
que pudieron ser ojos  
alagados, con sus paños  
que pudieron ser paños

**V.F.**

No largo lecho de lona  
ni plato de serrín  
pero precio del payaso  
para seguir viviendo

**H.E.S.**



"Cazar tigres  
"no es pescar bagres con red"  
Empíreles Negruña

Pocos paisanos conocedores de la costa y el monte como don Empíreles, cuya frase se hizo famosa, allá en el Bajo de los Bagres, cuando en el pago apareció el Pez Tigre.

Al decir de unos nutrieros, la aparición era más larga que un cristiano tumbado. Tenía cabeza de tigre y unas patas garrudas que daban espanto. Amén del susto que a más no habían querido dar ocasión, los nutrieros tenían de la bestia que cuatrecaba la hacienda que era un contento... Un contento para el prestamista, que levantaba los fiados de los puesteros que noche a noche perdían sus vaquillonas, al trescientos y tanto por ciento...

De las vacas, ni el rastro. Salía cada noche el bagrazo con patas, rugiendo como ánima de tigre en pena, y se las arriaba para el río. Días se pasaron rastreándolas los paisanos de más baquía, y todas las huellas iban al Bajo, y ahí se las tragaba el agua.

Armándose un negro, don Empíreles escuchaba el cuento sin mover ni una ceja. Apenas si dijo: "Bestia así, ha de ser del mar; por acá, no acostumbra". Y tras el saludo, se fue pitando y pensando que algún forastero le había contado que allá, en el mar: "todo bicho, grande o chico, no se le escapa a la red".

Tres días con sus noches estuvo don Empíreles tejiendo su red. Y la cuarta, con el naco y la yerbeada para pasar la vela, se fue al Bajo, donde dizque solía aparecerse el Pez Tigre.

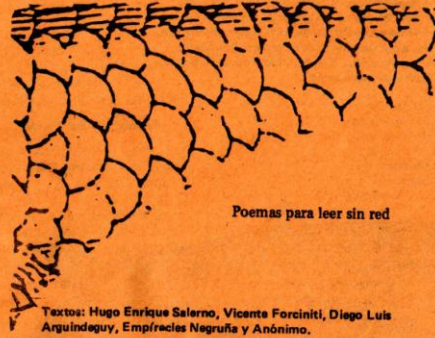
Entre mate y mate iba tirando y recogiendo... Dos bagres, tres bagres, un bagre, cuatro... Cuando ya era cosa de aburrirse del bagrerío, un rugido casi le hace tragarse la bombilla: el mismísimo don Tigre en pinta se paseaba tranquilo por la orilla, haciéndole ascos al agua.

Don Empíreles no salía de su asombro; "de peje, ni una escama", repetía, viendo al tigre hacerle morisquetas, parado en sus dos patas, como divertido de verlo jugar con una red... Cuando se aprestaba a echársela encima, un chifido largo cruzó el monte. Y el tigre, como perro casero, salió disparado, alzando las orejas buscándolo.

A gatas pudo don Empíreles mover las tabas, tan de una pieza se había quedado. Y corriendo tras el tigre, apenas llegó a ver cómo, a tres cuerdas río abajo, se trepaba a una chata llena de vacas, que arrancaba siguiendo la corriente, tirada por la lanquita del circo que hacía dos semanas había pasado por el Bajo...

Y ahí fue cuando don Empíreles, armándose un negro, viendo desde la orilla irse a los saltimbanquis cuatrerios, dijo su frase célebre: "Cazar tigres, no es pescar bagres con red. Lo que es a mí, la próxima me encuentran con la escopeta de a dos, ¡qué mierda!"

Chimango  
a pedido de los muchachos del Bardo



Poemas para leer sin red

Textos: Hugo Enrique Salerno, Vicente Forciniti, Diego Luis Arguindeguay, Empíreles Negruña y Anónimo.

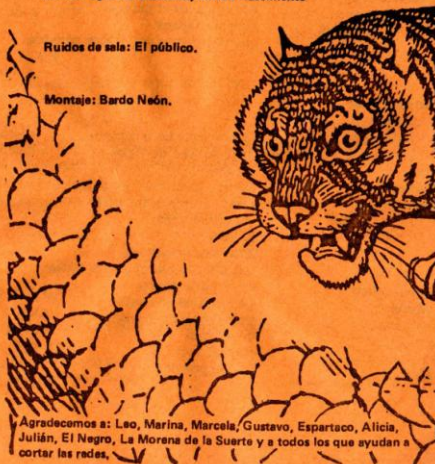
Audiovisuales: Stella Maris Fusé, Chimango, Robos y Hurtos.

Iluminación, sonido, asistencia técnica y mate: Salvador Vinci.

Música: Egberto Giamonti, Milton Nascimento

Ruidos de sala: El público.

Montaje: Bardo Neón.



Agradecemos a: Leo, Marina, Marcela, Gustavo, Espartaco, Alicia, Julián, El Negro, La Morena de la Suerte y a todos los que ayudan a cortar las redes.

**3ER ENCUENTRO**  
Organizado por BIBL. J. INGENIEROS  
Cine Club JAEN y Revista RIACHUELO

**Junio 4-5**

**VIERNES 4** Desde las 20 hs. Cortos Cinematográficos  
Poesía - Escuela de Mimo Contemporáneo (Alberto Sava) - Aldo Altayrac - Celeste Carballo

**SABADO 5** Desde las 20 hs. Cortos - Poesía - Elena  
Blues - Angel y Andrea (MIMO) - Violeta Britos (DANZA) - Faranduleros.

EL HORARIO SERA RESPETADO

**Muestra Permanente de Plástica**  
**Eva Lía Scurese** y **Daniel Márquez**  
PINTURAS Hasta el 6 de Junio DIBUJOS

**ENTRADA LIBRE**

BIBLIOTECA POPULAR JOSE INGENIEROS  
JUAN RAMIREZ DE VELASCO 958 - Capital  
(Subte "B" Est. Malabia - Corrientes al 5600)

**BARDO-NEÓN**  
presenta:  
**RECITAL CABALLETE**  
Hugo E. Salerno  
Vicente Forciniti  
Diego L. Arguindeguay

**SÁBADO 28 DE NOV.**  
**20.30 HORAS**  
**ENTRADA LIBRE**  
en  
**TALLER 'L. VINCI'**  
**HERRERA 1.939 (FON) 0**  
**CAPITAL**





Buenos Aires, lunes 13 de enero de 1986 ★ CLARIN

# Espectáculos

**CENTRO CULTURAL GENERAL**  
SAN MARTÍN, Sarmiento 1551.  
— 8.30 hs.: Exposición "La vida en rojo".  
— 10.30 hs.: "Auditorio E. Múñiz".  
— 12.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 14.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 16.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 18.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 20.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 22.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".

**TEATRO BOTANICO**, Av. Santa Fe 14, 21.30 hs.: El Teatro Botánico. Presidente Alvarado. Dos Boletines más. "La vida en rojo".  
— 14.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 16.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 18.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 20.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 22.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".

**TEATRO BOTANICO**, Av. Santa Fe 14, 21.30 hs.: El Teatro Botánico. Presidente Alvarado. Dos Boletines más. "La vida en rojo".  
— 14.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 16.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 18.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 20.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".  
— 22.30 hs.: "Teatro Infantil": "La vida en rojo".

**DYANGO**  
POR AMOR AL ARTE  
Teatro ASTROS  
Corrientes 746  
Viernes 31 de ENERO  
Sábado 1 - Domingo 2  
FERRARI

**CIPE**  
HAGAMOS MEMORIA  
miércoles

FORMAS PARA LER SIN RED (2)  
(versión totalmente cambiada)  
CCGSM, Sala Muñiz. 6 y 13/1/86

**VITE**  
CAFE  
RACIONAL

SARMIENTO 1720-22 11 45 004  
BUENOS AIRES, ARGENTINA

PRESENTA

# Refugio Literario

1982

# BARDO-NEÓN

presenta:

RECITAL 10%

BIBLIOTECA POPULAR JOSÉ INGENIEROS  
3 RAMÍREZ DE VELÁZCO 958 - CAPITAL

SABADO 12 de JULIO - 20<sup>30</sup> hs.

Entrada Libre

## Anexo n° 4

### Fotografías

#### Encuentro en el Parque Lezama



#### Recital Caballero







Fotos del armado del  
RECITAL CA ILIETE (15)  
por Diego

BARDO-NEON 15 "CA ILIETE"  
Bodega del Café Tortoni  
Avda. de Mayo 829, Capital  
24 de agosto de 1981

Diego Arguindeguy  
Vicente Forciniti  
Hugo E. Salerno

Poeta invitado Víctor Pesce

Auspicio: "Buenos Aires Tango  
y lo demás".



Fotos Recital 15 CA ILIETE  
(Café Tortoni) por Ariadna



BARDO-NEON (16) "CA ILIETE"  
M.E.E.B.A.  
Carlos Calvo 1120, Capital  
24 de octubre de 1981

Diego L. Arguindeguy  
Vicente Forciniti  
Hugo E. Salerno

Poeta invitado Diego Holzer

Iluminación: Petre  
Rearmado anterior (audiovisual)

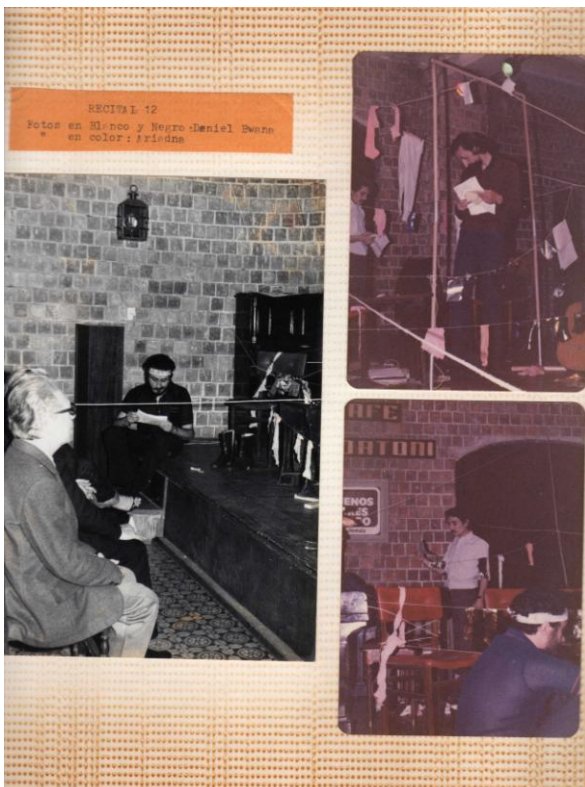




# Recital La sog



RECITAL 12. Recital. Modern del Café Tortoni, vda. de Mayo 829, Capital  
13 de octubre de 1980. Diego I. Arguinzeguy, Vicente Forciniti, Hugo En-  
rique Salerno. Auspicio "Buenos Aires Tango y la danza".



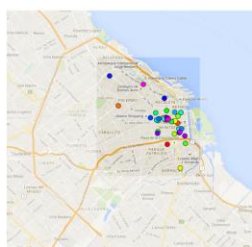
*Un punto es un hombre cargado  
un punto.*



## Anexo n° 5

### Itinerarios de resistencia

#### Itinerarios de Resistencia



- Instituto Labardén
- Casona de Iván Girona
- Bodega del Café Tortoni
- Biblioteca José Ingenieros
- Jornadas del Color y de la ...
- Teatro El Picadero
- Teatro del Plata
- Sala FEC
- Taller de Leo Vinci
- Meeba
- Fundart
- Asociación del Profesora...
- Parque Lezama
- Teatro Lasalle
- Teatro Santa María
- Recitales de poesía
- primera dirección de Pro...
- dirección de Propuesta d...
- Teatro Payró
- SAAP
- Jazz y Pop
- Music Up
- teatro Sha- Cinemateca a...
- Alianza Francesa- Cineclub
- Espacio libre
- Cine Cosmos
- Teatro IFT
- Auditorio de Belgrano
- Centro Cultural Recoleta
- Teatro Margarita Xirgu
- Liberarte
- Chile 2286
- Balcarce 1013
- Chile 654
- Viejo Café el Nacional
- Arte y Parte
- Centro Cultural San Marín

